



**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**
POLITÉCNICO
DO PORTO

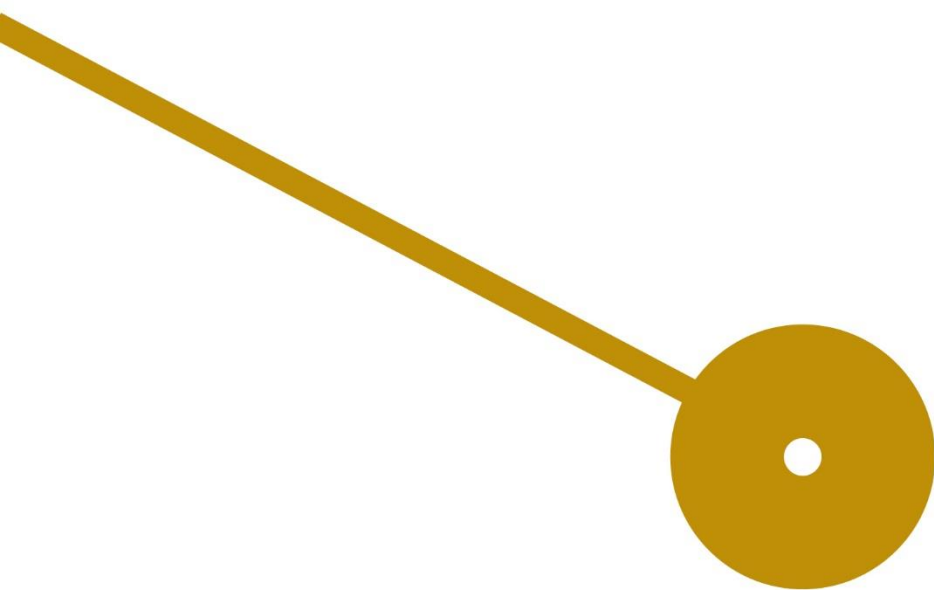
M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS - CLARINETE

Carlos Guastavino: obras selecionadas para clarinete e piano

Tiago Filipe Silva Bento

05/2018





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS - CLARINETE

Carlos Guastavino: obras selecionadas para clarinete e piano

Tiago Filipe Silva Bento

Projeto apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, especialização Sopros, Clarinete

Professora Orientadora

Daniela da Costa Coimbra

Professor Coorientador

António Manuel Correia Saiote

05/2018

Agradecimentos

Agradeço a minha mãe, meu pai e irmão por todo o apoio incondicional prestado. As condições económicas não são as melhores, mas nunca me pude queixar de falta de apoio e de compreensão. Sem eles não seria a pessoa que sou hoje e, por ventura, nem teria seguido com certeza o caminho profissional da música.

À minha namorada Diana Sampaio, pelo carinho e paciência que deposita diariamente em mim.

À restante família e amigos por tudo.

Ao Grupo Desportivo e Cultural de Ribeira de Fráguas (GDCRF) por me ter possibilitado o início dos meus estudos musicais, na pessoa do seu presidente Manuel Bastos.

À comunidade do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro, pois durante algum tempo da minha formação foi a minha “segunda casa”.

A todos os professores de instrumento que tive na minha formação, Nélson Aguiar, Luísa Marques, António Rosa, Tiago Abrantes, Víctor Pereira e António Saiote por me ajudarem a crescer musicalmente, e sobretudo como ser humano.

Ao meu primo Jorge Sousa, por todo o auxílio. Foi ele que despertou a curiosidade de poder enveredar por uma licenciatura em Música.

À classe de clarinete da ESMAE.

À Marta Quinta por toda a disponibilidade.

Ao professor Nuno Pinto por todos os ensinamentos, paciência e disponibilidade para dar uma dica ou outra na elaboração do Projecto Artístico.

À Associação Recreativa e Musical “Amigos da Branca” (ARMAB) por me ter permitido adquirir valores como o respeito, companheirismo, responsabilidade e entreaajuda, para lá do nível musical de excelência que se pratica, sendo o grande responsável por isso o professor Paulo Martins, a quem agradeço por desde tenra idade acreditar em mim.

Ao Presidente da ARMAB, Nuno Silva, por todo o apoio que tenho recebido desde que entrei para a Associação. O meu sincero obrigado.

À minha orientadora, professora Daniela Coimbra, por toda a disponibilidade, confiança e, principalmente, amizade.

A António Saiote. É para mim uma grande honra poder receber os seus ensinamentos, sua generosidade e a partilha do seu conhecimento. É sem dúvida a figura que mais me marcou até aos dias hoje. O meu sincero obrigado por um dia os nossos caminhos se terem cruzado.

Resumo

O objectivo do presente projecto artístico foi o de adquirir um maior conhecimento sobre o compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000) e sobre as características que este imprimiu à sua obra para clarinete e piano. Pretendeu-se ainda contribuir para a divulgação de peças raramente incluídas nos recitais de clarinete, partindo da análise das partituras e do estudo do contexto em que estas foram criadas como elementos essenciais para a sua interpretação, a qual procurou uma aproximação informada às intenções originais do compositor.

Para tal, realizou-se uma biografia de Guastavino, tentando contextualizar a sua vida e obra numa identidade nacional argentina. Realizaram-se posteriormente entrevistas a dois clarinetistas intérpretes da sua obra, Florent Héau e Luis Rossi. Finalmente realizou-se uma análise interpretativa das obras que foram apresentadas em recital, tentando realizar um conceito artístico o mais informado possível.

Verificou-se que as cinco obras apresentadas no recital (*Tonada y Cueca – 1965, Sonata para Clarinete e Piano – 1971, Rosita Iglesias – 1966, Se equivocó la Paloma – 1941 e Pueblito, mi Pueblo – 1942*) estão unidas pela influência da música folclórica argentina, demonstrando todas elas características simultaneamente nacionalistas e românticas, permitindo que a sonoridade do seu repertório seja facilmente identificada.

Os conceitos acima mencionados e explorados no projecto aqui descrito foram amplamente estudados e experimentados na preparação do recital, tornando-se, teoria e prática, numa unidade indivisa.

Palavras-Chave: Carlos Guastavino; obras para clarinete e piano; transcrições para clarinete e piano; identidade musical argentina.

Abstract

The aim of the present artistic project was to gain a better knowledge about the Argentine composer Carlos Guastavino (1912-2000) and his works for clarinet and piano. It was also intended to contribute to the promotion of pieces that usually are not included in clarinet recitals.

To attain these aims, an interview protocol was designed and interviews were conducted with two experienced clarinetists of Guastavino's works (Florent Héau and Luis Rossi). Then, an interpretative analysis of the works that were presented in the recital was carried out as well as the study of the context in which they were created, since these were considered essential elements for their subsequent interpretation. The data gathered from the study of the life and works of Guastavino, the interviews and the analysis aimed at achieving an artistic concept as informed as possible.

It was clear that the five works presented in the recital (*Tonada y Cueca* - 1965, *Sonata para Clarinete y Piano* - 1971, *Rosita Iglesias* - 1966, *Se equivocó la Paloma* - 1941 and *Pueblito, mi Pueblo* - 1942) had a connection with argentinian folklore music and that all of them featured both nationalistic and romantic characteristics, allowing the sonority of these repertoire to be easily identified.

The concepts mentioned above and explored in the project were extensively studied and practiced in the preparation of the recital, joining theory and practice in an undivided unity.

Keywords: Carlos Guastavino; works for clarinet and piano; transcriptions for clarinet and piano; Argentinian musical identity.

Índice

Introdução	1
Capítulo I - Breve Contextualização da Identidade Cultural Argentina	2
1. Introdução	3
2. Processo de modernização da Argentina	5
3. Breve Contextualização do Nacionalismo Musical Argentino	7
4. Biografia de Carlos Guastavino	10
Capítulo II - Obras para clarinete e piano de Carlos Guastavino	13
1. Introdução	14
2. <i>Tonada y Cueca</i>	16
2.1. <i>Tonada</i>	16
3. <i>Sonata para Clarinete y Piano</i>	24
3.1. 1º andamento: Allegro deciso	24
3.2. 2º andamento: Andante	28
3.3. 3º andamento: Rondo. Allegro spiritoso	33
4. Transcrições	38
4.1. Rosita Iglesias	38
4.2. Se equivocó la Paloma	39
4.3. Pueblito, mi pueblo	40
Conclusão	42
Bibliografia	44
Anexo I: Entrevistas	46

Índice de figuras

Figura 1 - Mapa das províncias que constituem a Argentina. (Adaptado de http://minutoprofetico.blogspot.pt/2011/11/grandes-redes-de-lojas-fecharao-aos.html , acedido em 11 de Janeiro de 2018)	3
Figura 2 - Exemplos da conexão entre as vozes entre os compassos 1 e 8, destacando o fenómeno da continuidade melódica nos dois instrumentos. Tonada, Guastavino, Editorial Lagos, 1995, p.3.	17
Figura 3 - Exemplos da conexão entre as vozes, entre os compassos 13 e 16, destacando o fenómeno da continuidade melódica nos dois instrumentos. Tonada, Guastavino, Editorial Lagos, 1995, p.4.	17
Figura 4 - Base rítmica da Tonada, evidenciando as acentuações sobre a segunda colcheia e o último tempo do compasso ternário. Adaptado de Aguilar (1991). Folklore para armar. p.30	18
Figura 5 - Exemplo das acentuações do ritmo característico da Tonada, nos compassos 1 a 8. Tonada, Guastavino, Editorial Lagos, 1995, p.3.	18
Figura 6 - Base rítmica da Cueca, evidenciando as acentuações sobre a segunda colcheia e o último tempo do compasso ternário. Adaptado de Aguilar (1991). Folklore para armar. p.30.	22
Figura 7 - Imitação da guitarra no início deste andamento, durante os compassos 1 a 4. Cueca, Guastavino, Editorial Lagos, 1995, p.7.	22
Figura 8 - Exemplo da Sensação sincopada a cada grupo de 3 semicolcheias, nos compassos 2 e 4 (clarinete). Cueca, Guastavino, Editorial Lagos, 1995, p.7.	23
Figura 9 - Exemplo da sensação sincopada, no compasso 15, em cada grupo de 3 semicolcheias no clarinete, bem como o ritmo do acompanhamento do piano, que denuncia esse mesmo efeito. Cueca, Guastavino, Editorial Lagos, 1995, p.8.	23
Figura 10 - Exemplo da célula introdutória do 1º Andamento, entre os compassos 1 e 11, destacando as acentuações em ambos os instrumentos. Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.3.	25
Figura 11 - Polirritmia 2:3 entre ambas as vozes, durante os compassos 45 a 48. Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.4.	26
Figura 12 - No compasso 35, dá-se início ao tema principal deste 1º andamento e, no final do compasso 44, é necessário redobrar a atenção para a última colcheia do clarinete. Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.4.	26
Figura 13 - Alguns exemplos do uso da Polirritmia 2:3 ao longo do 1º andamento da Sonata. Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, pp.5, 7 e 8.	27

Figura 14 - Mudança de acentuação na escrita do clarinete, a partir do compasso 101 até ao 105. Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.5.....	28
Figura 15 - Início do tema melódico do 2º andamento, em anacruse para o compasso 35. Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.13.	29
Figura 16 - Início do 2º andamento, ilustrando aqui o clima de quase improvisação nesta seção da obra, entre os compassos 1 a 25. Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.12 ...	30
Figura 17 - Anacruse do novo motivo melódico, que vai gradualmente subindo no registo. Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, pp 13-14.	32
Figura 18 - Exemplos de appoggiaturas de um som, na parte inicial do III andamento, entre os compassos 5 e 13. Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.17.....	34
Figura 19 - Exemplos de appoggiaturas de 2 sons, nos compassos 16, 67, 68 e 69. Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, pp.17-18.....	34
Figura 20 - Base rítmica da Milonga, evidenciando as acentuações 3+3+2. Adaptado de Aguilar (1991). Folklore para armar. p.33.	35
Figura 21 - Exemplo da Milonga ilustrada neste andamento, destacando a sua presença em ambos os instrumentos. Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.19	35
Figura 22 - Introdução de um novo motivo melódico do 3º andamento da Sonata, que se inicia no compasso 123. Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.20.....	36
Figura 23 - Em contraste com a última seção apresentada na figura 22, surge um novo carácter rítmico, no compasso 199. Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.22.....	36
Figura 24 - Exemplo do último fragmento da obra, redobrando a atenção para a direcção da frase musical, com especial destaque para os compassos 253 a 256. Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.23.	37

Introdução

Carlos Guastavino (1912-2000) foi um dos maiores expoentes do nacionalismo argentino. O seu estilo composicional, totalmente integrado no romantismo do século XIX, permaneceu afastado do ambiente musical moderno da Argentina, bastante diferenciado, por exemplo, das obras de Alberto Ginastera (1916-1983), seu contemporâneo. Tornou-se uma referência para a geração de compositores dos anos 60 do século XX da música popular argentina, pois, apesar do referido isolamento dos movimentos modernos e vanguardistas argentinos, Guastavino criou uma música nacional atraente através da utilização de uma linguagem romântica (Kulp, 2001).

O meu interesse por Guastavino surgiu da necessidade de querer adquirir um conhecimento mais detalhado do panorama musical de outra cultura, neste caso, da Argentina.

Assim se definiu o objectivo principal do presente projecto artístico: desenvolver um conhecimento mais aprofundado acerca do repertório de Guastavino para clarinete e piano. Como objectivos secundários, pretendeu-se divulgar um tipo de repertório menos tocado, conhecendo-o, descrevendo-o e interpretando-o, tentando respeitar as suas características nacionalistas, bem como tentando estar mais próximo das intenções do seu compositor.

Para tal, constituíram-se dois capítulos no presente estudo. No Capítulo I, é descrita uma breve revisão bibliográfica sobre a identidade cultural Argentina, tentando elucidar o contexto em que decorrerá a biografia do compositor. No Capítulo II é feita uma análise interpretativa das obras seleccionadas para o recital do projecto artístico: *Tonada y Cueca* (1965) e *Sonata para clarinete e piano* (1971). No recital serão ainda interpretadas as obras *Se equivocó la paloma* (1941), *Pueblito, mi pueblo* (1942) e *Rosita Iglesias* (1966). As duas primeiras, escritas originalmente para clarinete e piano, foram objecto de uma atenção mais pormenorizada do que as transcrições. Assim, pretende-se destacar as influências da música folclórica argentina, pormenores estilísticos próprios de Guastavino e conceitos interpretativos ou detalhes técnicos a ter em conta na interpretação destas obras.

Foi desenhado um inquérito por entrevista para o efeito deste estudo, que procurou obter sugestões interpretativas para as obras seleccionadas. Procedeu-se a entrevistas por e-mail a dois intérpretes de Guastavino, Florent Héau e Luis Rossi (dedicatário da obra *Tonada y Cueca*), ambos com gravações da obra para clarinete e piano em CD. O conhecimento adquirido nas entrevistas foi um complemento de informação acerca das próprias obras, mas também, e talvez mais importante, contribuiu para a construção de um conceito interpretativo do recital.

Capítulo I - Breve Contextualização da Identidade Cultural Argentina

Capítulo I - Breve Contextualização da Identidade Cultural Argentina

1. Introdução

A Argentina é o segundo maior país da América do Sul. O seu território compreende seis regiões distintas com traços étnicos e culturais de origens tão diversas como Bolívia, Perú, Espanha, Itália ou o continente africano. No seu conjunto formam a identidade do país (Witt, 2008). Na Figura 1 pode ver-se as províncias que constituem o país, agrupadas de acordo com seis regiões:



Figura 1 - Mapa das províncias que constituem a Argentina.
(Adaptado de <http://minutoprofeticoblogspot.pt/2011/11/grandes-redes-de-lojas-fecharao-aos.html>,
acedido em 11 de Janeiro de 2018)

1. **Noroeste** – Constituída pelas províncias de *Jujuy, Salta, Catamarca, La Rioja*;
2. **Chaco** – Constituída pelas províncias de *Santiago del Estero, Chaco, Formosa* e as zonas mais a Norte de *Córdoba* e *Santa Fé*;
3. **Mesopotâmia ou Litoral** – Constituída pelas províncias de *Entre Ríos, Corrientes* e *Misiones*;
4. **Cuyo** – Constituída pelas províncias de *Mendoza, San Juan* e *San Luis*;

5. **Pampas** – Constituída pelas províncias de *Buenos Aires*, *La Pampa*, e as partes mais a Sul de *Córdoba* e *Santa Fé*;
6. **Patagônia** – Constituída pelas províncias de *Neuquén*, *Río Negro*, *Chubut*, *Santa Cruz* e *Tierra del Fuego*.

O Noroeste é a região com a maior percentagem de população indígena da Argentina. Grande parte das pessoas que habitam a região não são totalmente originárias dessa zona. Foram sujeitas a invasões dos Incas peruanos, que trouxeram consigo uma cultura mais avançada. A nível musical foi introduzida a escala pentatónica em meados do século XV. A região do Chaco, vizinha do Noroeste, apresenta muitos aspetos culturais semelhantes em virtude da sua localização geográfica. A província de *Santiago del Estero* destaca-se como o local sentimental do nascimento da *Chacarera*¹ (Witt, 2008).

A Mesopotâmia ou Litoral é conhecida pelas ruínas das missões Jesuítas San Ignacio, Santa Ana e Loreto. Nesta região, as indústrias com mais destaque são as fábricas de celulose e papel, bem como o processamento da *yerba mate*² - erva mate.

Segundo Witt (2008), o Cuyo partilha muitos dos seus traços culturais com a região central das Pampas. As províncias do norte da Patagônia, apesar da grande escassez de população, são habitadas por Índios *Mapuche*. Esta pequena população fixou-se na patagônia após escaparem das suas terras de origem no Chile, quando os invasores espanhóis dominavam o território.

A região das Pampas coincide com muitos ícones culturais da Argentina. Atualmente, a produção de couro e carne são das maiores indústrias do país. As tradições musicais de dança e poesia pertencentes aos *gauchos* têm sido parte integrante da formação de uma identidade nacional do próprio país. Graças à sua distribuição geográfica a região das Pampas é a mais populosa. Contém um porto marítimo de grande relevância para a cidade de Buenos Aires, o qual, desde a sua construção, foi porta de entrada para o fluxo migratório que decorreu entre 1800 a 1900, maioritariamente europeu.

¹ Dança e música folclórica argentina (Witt, 2008:21).

² A *yerba mate* é uma planta desta região. As folhas são secadas e cortadas antes de serem usadas como uma espécie de chá, servidas num tipo de abóbora que se designa por *mate*. Esta bebida é ingerida através duma palhinha de metal, designada por *bombilla*. Hoje em dia, beber um *mate* é um costume que está enraizado em todo o país e em algumas zonas dos países vizinhos como o Uruguai (Witt, 2008: 21);

2. Processo de modernização da Argentina

A Argentina, como outros países sul-americanos, adquiriu um processo de modernização que se deveu principalmente à imigração. Este processo teve o seu início durante a década de 1880, quando o país era maioritariamente rural e praticamente inabitado, através da implementação da Lei Nacional da Emigração. De acordo com os dados de Lanza e Lamounier (2015), estima-se que no século XIX entre 42 e 60 milhões de europeus tenham deixado o continente para as Américas, impulsionados pela melhoria dos transportes e meios de comunicação e em busca de melhores condições de vida. O principal ideal destes emigrantes era tornarem-se proprietários de terras, mas outros ambicionavam apenas ter trabalho ou refugiarem-se de perseguições políticas ou religiosas. Até à Primeira Guerra Mundial, 11 milhões dirigiram-se para a América Latina, e segundo Rosoli (1992), 38% eram Italianos, 28% Espanhóis, 11% Portugueses, e 3% Franceses e Alemães. Destes 11 milhões, 46% tiveram como destino a Argentina.

Segundo Ornaghi (2013) três décadas depois, em 1914,

a percentagem de estrangeiros na Argentina variava de 43% a 62% em diferentes províncias. [...] Os costumes e modas da Europa eram transplantados para a região platina a uma velocidade incomum, não só porque eram trazidos pelos imigrantes, mas também porque era muito maior o número de argentinos que cruzavam o Atlântico em ambas as direcções (p.12).

As tradições europeias foram transferidas também para o meio musical, tendo para isso contribuído a criação do Teatro Colón³, em 1857. Em 1888 começou a construção do edifício actual, o qual demorou vinte anos a ser construído tendo sido inaugurado no dia 25 de maio de 1908 e permanecendo até à actualidade um dos teatros mais conceituadas no mundo.

³ Na história do teatro descrita no seu site institucional (www.teatrocolon.org.ar, acedido em 31 de Dezembro de 2017), destaca-se a criação, em 1920, de corpos artísticos próprios como orquestra, coro e *ballet*, sobretudo pela dificuldade em atrair de forma regular corpos estrangeiros. As suas excepcionais condições acústicas e arquitetónicas, assim como todo o seu vasto historial, colocam-no ao nível de teatros como o La Scala (Milão), a Ópera de Paris ou o Convent Garden (Londres). É internacionalmente reconhecido por sua acústica e por seu valor patrimonial, uma evidência da influência da cultura arquitetónica Italiana e Francesa na Argentina. Ao longo da sua história têm passado pelo teatro personalidades importantes, desde cantores como Enrico Caruso, Maria Callas, Plácido Domingo, a bailarinos como Vaslav Nijinski, Margot Fontein, Mijail Barishnikov, e maestros como Arturo Toscanini, Herbert von Karajan e Héctor Panizza. O Teatro Colón é um orgulho da cultura argentina e um centro de referência para a Ópera, Dança e Música.

No entanto, como expõe Ornaghi (2013), na mudança para o século XX houve uma mudança de opinião relativamente ao tema de a imigração ser a chave para o desenvolvimento do país, uma vez que surgiram problemas de ordem social que foram atribuídos a este fenómeno, tais como o aumento do desemprego, da pobreza ou da criminalidade, sobretudo na cidade de Buenos Aires, cuja população cresceu mais de 8 vezes em pouco mais de 40 anos. O povo argentino sentia que estava a perder identidade cultural referindo que [...] *nem sabemos quem somos – franceses ou espanhóis, italianos ou ingleses* [...] (Ornaghi, 2013:13). Para solucionar este problema, as elites do País criaram uma corrente nacionalista apelidada de *argentinidad*, que tinha como base a tradição *gauchesca*, a qual será abordada na secção seguinte.

3. Breve Contextualização do Nacionalismo Musical Argentino

Com a geração de Alberto Williams (1862-1952) e Julián Aguirre (1868 – 1924) nasce o movimento nacionalista Romântico na música argentina. Este teve origem no final do século XIX, quando Buenos Aires se tornara um dos maiores centros musicais de toda a América Latina (Kulp, 2001).

Os artistas argentinos procuravam alcançar com sucesso o elevado nível artístico protagonizado pelos artistas Europeus da época, os quais eram a referência para todas as actividades culturais. Por essa razão, os compositores da Argentina, procuravam prosseguir os estudos no estrangeiro, principalmente na Europa. Williams em Paris (com César Franck) e Aguirre em Madrid (com Isaac Albéniz) acabaram por entrar em contato com o nacionalismo, o que [...] *os encorajou a procurar sua própria herança cultural como fonte de inspiração* [...] (Ornaghi, 2011:8).

Plesch (1996) apresenta-nos um outro aspeto importante para o desenvolvimento do nacionalismo musical argentino. De acordo com a autora, o processo de construção da identidade nacional na Argentina baseou-se nas características da problemática da Lei Nacional da Imigração, em 1880. A autora refere que o que caracterizava esta lei era o objectivo de atrair pessoas de países mais desenvolvidos da Europa e “distribuí-los” por todo o solo argentino.

No entanto, foram os países mais “pobres” da Europa e não os que supostamente eram mais desenvolvidos que acabaram por proporcionar o maior fluxo de imigração na Argentina, tendo os imigrantes acabado por se instalar nas zonas mais a leste do país (como por exemplo Buenos Aires).

En algunos centros urbanos, el número de inmigrantes igualó, y en algunos casos superó, al de población criolla (Plesch, 1996: 59).

A resposta das classes sociais mais elevadas a este acontecimento foi de algum receio, afirmando que a solução para este problema interno passava pela construção de uma nacionalidade (*argentinidad*) que procurava encontrar um equilíbrio interno.

[...] los artistas e intelectuales se abocaron así a la construcción de un espacio simbólico en donde el tema de la identidad nacional fue el protagonista. (Plesch, 1996:60)

Nasce assim a figura do *gaucho* que simbolizava uma tendência nacionalista baseada num movimento intelectual, cultural e político que a considerava como a encarnação do verdadeiro espírito da Argentina. O *gaucho* foi idealizado e popularizado no poema de José

Hernández Martín Fierro (1882) e era a figura de um cowboy argentino, um cavaleiro solitário que andava pelo país à caça de comida, bebendo mate e envolvendo-se em competições com outros gauchos (Kulp, 2001).

De acordo com Plesch (1996), a tradição *gauchesca* torna-se assim a crença e o refúgio de uma *argentinidad* em decadência. No final do século XIX, quando os sentimentos nacionalistas estavam em ascensão na Argentina, o *gaucho* tornou-se o símbolo da nação.

A música também teve o seu papel no desenvolvimento desta crença. Os compositores inspiram-se na tradição *gauchesca* para as suas composições e uma das grandes contribuições foi [...] a questão do ritmo, diretamente inspirado nas canções e danças gaúchas. (Ornaghi, 2011:9). A outra questão, além do ritmo, foi o emprego de frases melódicas de carácter folclórico nas composições de estilo mais erudito.

Com Carlos López Buchardo (1881-1948), Floro M. Ugarte (1884-1975) e Constantino Gaito (1878-1945) nasce a segunda geração de compositores nacionalistas argentinos que, tal como a primeira, também prosseguiu estudos na Europa.

De acordo com Kulp (2001), paralelamente à tradição do *gaucho*, os compositores argentinos adquiriram outra grande influência musical: o *criollismo*. Esta tendência tinha como base a junção de conteúdos musicais do continente Europeu e Americano. Um exemplo do *criollismo* será a Valsa, existente em praticamente todos os países da América Latina. As valsas criollas (ex: vals peruano e vals venezolano) de países como o Perú e Venezuela, respectivamente, apresentam ritmos mais sincopados que as tradicionais valsas Europeias, bem como o uso frequente de hemíolas (caraterística que o próprio Guastavino tanto aprecia).

Para o autor, [...] *Criollismo was more important for Guastavino than was the gauchesco tradition*. (Kulp, 2001:60)

De facto, as miniaturas para piano de Guastavino, bem como as suas canções de música popular, apresentam de forma bem evidente uma clara dependência à harmonia e uma inclinação para o uso de outras influências *criollas*, como por exemplo o uso de terceiras melódicas paralelas e o recurso a hemíolas, realçando assim os elementos do *criollismo* presentes nas suas obras (Kulp, 2001).

Um grupo de jovens compositores, incluindo Juan Carlos Paz (1897-1972), Juan José Castro (1864-1942), José María Castro (1892-1964), Gilardo Gilardi (1889-1963) e Luis Gianneo (1897-1968), formaram uma sociedade chamada *Grupo Renovación*, em meados dos

anos 20. O propósito deste grupo era o de rejuvenescer a música argentina, aplicando um estilo composicional de correntes que chegavam da Europa, como o neoclassicismo, o dodecafonismo e o serialismo.

Kulp (2001) refere que este grupo tinha o grande objectivo de elevar a música argentina a um nível internacional, acabando por isso por não aderir à corrente do romantismo. Como o governo que estava em vigor entre os anos 30 e 50 era bastante repressivo, a rejeição do romantismo e dos temas *gauchescos* foi uma forma de distanciamento das ideologias do governo da época. Foi neste cenário musical que Alberto Ginastera (1916-1983) se desenvolveu e concluiu os seus estudos.

Ginastera não “rejeitou” o nacionalismo. Segundo Kulp (2001), passou do que apelidou de “nacionalismo objectivo”, protagonizado pelo uso de elementos típicos de folclore argentino, para “nacionalismo subjetivo”, o qual se rege pela introdução de uma textura rítmica temática em que são adicionados motivos melódicos, em que a sua expressividade apresenta um acento pronunciado argentino. De acordo com Hèau, *Ginastera is using a folk material, in a modern language (like Bartok or Kodaly). Guastavino is using a folk material, in a romantic style [...]*. (Entrevista ao clarinetista francês Florent Hèau, a 6 de Fevereiro de 2018).

Mais especificamente, Guastavino evidencia nas suas composições de carácter nacionalista as tradições *gauchesca*, como mostram as obras *Gato* (1940) e *Bailecito* (1940) – para piano solo - *Cuatro canciones argentinas* (1949) e *Vidal del Secadal* (1968) – para piano e canto. De acordo com Plesch (1996), também o compositor destacou nas suas obras claros exemplos do *criollismo*, como características melódicas, rítmicas ou harmónicas que derivaram de pesquisas *criollas*. Outra evidência deste género composicional nos seus trabalhos prende-se com a imitação de sons ou gestos caraterísticos de instrumentos folclóricos. Por exemplo na obra *Sonata para clarinete y piano* as acentuações que surgem na parte do clarinete e do piano têm por objectivo uma imitação do som repercutido do bombo, como se poderá observar posteriormente na figura 10.

De acordo com Veniard (1986), a abordagem de Guastavino em relação aos traços folclóricos utilizados nas suas composições não é de todo científica, mas sim subjetiva, sustentando essencialmente as suas experiências e memórias da sua terra natal, Santa Fé. Plesch (2017) corrobora a opinião de Veniard.

Na secção seguinte descreve-se a biografia de Guastavino, nascido e falecido em Santa Fé.

4. Biografia de Carlos Guastavino

Carlos Vicente Guastavino nasceu a 5 de Abril de 1912 em Santa Fé, Argentina. As suas primeiras experiências musicais foram no seio familiar, unicamente por diversão. Com apenas cinco anos, Guastavino já evidenciava um grande talento no piano. Apesar das grandes dificuldades económicas e da falta de educação formal (o seu pai pintava casas para auxiliar no sustento da família), o pai do compositor sempre apoiou incondicionalmente os seus filhos. Em 1917, Guastavino foi estudar com a melhor professora de Santa Fé, Esperanza Lothringer, que tinha chegado recentemente da Alemanha. Com a mudança da sua professora para Buenos Aires em 1918, Guastavino ficou com falta de apoio e acabou por estudar sozinho até que o seu primo Dominga Iaffei Guastavino lhe começou a dar aulas no Conservatório de Santa Fé aos 12 anos, em 1924 (Kulp, 2001).

Apesar de nunca ter deixado de tocar piano, Guastavino revelou um grande interesse por química, acabando por se licenciar em Engenharia Química na Universidad Nacional del Litoral, em Santa Fé.

Aos 25 anos, em 1937, começou a estudar com Héctor Díaz, um pianista que tinha mudado recentemente para Santa Fé, que lhe incutiu a vontade de enveredar exclusivamente pelo percurso musical, em detrimento da engenharia.

Um ano depois, Guastavino obteve uma bolsa do *Ministerio de Instrucción Pública e Fomento de la Provincia de Santa Fé*, acabando por se mudar para Buenos Aires com o propósito de estudar composição no *Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico*⁴. Conheceu aí o compositor Athos Palma, com quem teve aulas privadas. As suas aulas – contraponto, harmonia e orquestração – ministradas no conservatório, contribuíram para uma melhor orientação profissional de Guastavino, quer como intérprete quer como compositor.

Em 1939, após a obtenção de um importante prémio, foi-lhe garantida a publicação de uma das suas obras através da editora americana *Ricordi*, iniciando assim uma relação bastante enriquecedora com a editora. (Panatteri, 2015).

Guastavino conheceu o crítico Gastón Talamón, personalidade bastante influente na formação de uma estética nacionalista musical na Argentina. Este reconhecia nas suas

⁴ Segundo o site oficial da fundação (www.fundacionkonex.org, acedido em 1 de Janeiro de 2018) esta instituição foi fundado em 1924, e é dedicada ao estudo e aperfeiçoamento da educação de instrumentos musicais e de outras disciplinas como composição, canto, formação musical ou direção de orquestra. Desde 1996, denomina-se *Departamento de Artes Musicales y Sonoras Carlos López Buchardo*, homenageando assim o seu primeiro diretor.

composições traços de folclore argentinos e incentivou-o a preservar esse mesmo estilo composicional. Decorria o ano de 1944 quando teve o primeiro contacto com o compositor espanhol Manuel de Falla (1876-1946). Devido à sua forte presença na Argentina, Guastavino tentou “extrair” todo o conhecimento possível de uma das suas fortes inspirações.

Por dois anos consecutivos, em 1948 e em 1949, o compositor argentino deu continuidade à sua onda de sucesso, obtendo apoio para estudar em Londres. O êxito que estava a conquistar era tal que foi apresentada uma orquestração da sua obra *Tres Romances Argentinos* (1951) - original para dois pianos - interpretada pela Orquestra Filarmónica da BBC, sob a direcção de Walter Goehr.

O ditador argentino Juan Domingo Perón (1895-1974) assumiria o poder em 1946. Como o regime ditatorial que passou a vigorar era conhecido pela repressão de actividades intelectuais, não foi de todo surpreendente que a bolsa que Guastavino tinha ganho para estudar fosse cancelada. Desta forma teve que regressar à Argentina e passou a trabalhar no Teatro Colón, como pianista acompanhador de canto. Estando constantemente rodeado de grandes músicos, o seu interesse para compor canções para voz e piano aumentou, o que não era muito comum para um compositor argentino da sua geração. Guastavino viria a ser mais conhecido pelas suas canções, tendo escrito cerca de 600, as quais foram amplamente interpretadas, incluindo até versões de coro (Kulp, 2001).

Devido ao seu estilo composicional, usando material folclórico e integrando-o numa linguagem romântica, foi apelidado como *Schubert das Pampas* (Entrevista a Florent Hèau, a 6 de Fevereiro de 2018).

Pianista talentoso, ganhou destaque através da interpretação das suas próprias obras. Esta actividade simultânea de intérprete e compositor destacou-o no seio dos compositores argentinos. No final da década de 40 até ao início da década de 60, Guastavino realizou digressões pela Rússia, Irlanda, China e América do Sul interpretando as suas *canções* para canto e piano. Foi professor de harmonia no Conservatório Nacional Carlos López Buchardo, bem como no Conservatório Municipal Manuel de Falla até 1973.

Em 1975 interrompeu subitamente as suas composições devido ao desgosto pelo falecimento da sua mãe. Os seus últimos trabalhos foram fragmentos de quatro sonetos de Francisco Quevedo. Em 1987 recomeçou a compor através do encorajamento de Carlos Vilo, maestro que premiou a sua música utilizando o seu coro masculino (*Orfeón Carlos Vilo*). A maior parte da

actividade das obras de Guastavino entre 1987 e 1992, ano em que terminou definitivamente de compôr, foram baseadas essencialmente em arranjos para os grupos de Carlos Vilo.

Carlos Guastavino faleceu a 28 de Outubro de 2000, lutando contra a doença de Alzheimer, em Santa Fé, local onde tinha passado a sua infância.

De acordo com Panatteri (2015), a vida de Guastavino pode ser resumida em quatro contextos distintos:

- 1) **1912 - 1939** - Formação académica; conhece Héctor Díaz e compõe as suas primeiras canções;
- 2) **1940 – 1974** - Realiza concertos em digressões na China, Rússia, Europa e Argentina como pianista, interpretando as suas próprias obras; Adquiriu grandes conhecimentos do espanhol Manuel de Falla; Por volta dos anos 60, dedica-se mais à actividade de docente, em detrimento da intérprete. Surgem as obras *Las Presencias* e *Sonata para clarinete y piano*, entre outras.
- 3) **1975 – 1987** – Este período ficou marcado pelo regime ditatorial na Argentina e pelo falecimento da sua mãe. Uma etapa da sua vida um pouco apagada, sem muita agitação;
- 4) **1988 – 2000** - Voltou a compor, graças a Carlos Vilo, essencialmente obras para coro e piano. Nesta fase, viveu praticamente retirado da actividade musical. Posteriormente, o seu estado de saúde agravou-se, sendo levado pela família para a sua terra natal (Santa Fé), onde acabaria por falecer.

Capítulo II - Obras para clarinete e piano de Carlos Guastavino

Capítulo II - Obras para clarinete e piano de Carlos Guastavino

1. Introdução

Durante a realização do presente projecto artístico foram realizadas duas entrevistas semi-estruturadas a dois clarinetistas profissionais, Luis Rossi e Florent Héau.

Luis Rossi (1947-) é um reconhecido clarinetista argentino com grande carreira internacional. De acordo com o website *Luis Rossi* (www.luisrossi.com), iniciou o seu percurso académico no Conservatório de Buenos Aires (Conservatório Nacional Carlos López Buchardo), e posteriormente no Royal College of Music, em Londres, com o professor John McCaw. Ganhou a posição de primeiro clarinete na Orquestra Sinfónica Nacional de Lima (Perú) e mais tarde, em 1978, a de Clarinete Principal na Orquestra Sinfónica do Chile, onde reside atualmente. É paralelamente fundador da marca de clarinetes *L.Rossi Clarinets*.

Florent Héau (1968-) estudou no Conservatório de Paris (CNSM) com Michel Arrignon. Segundo o website *Buffet Crampon Paris* (www.buffet-crampon.com) Héau obteve vários 1ºs prémios em concursos internacionais entre 1991 e 1995. Héau estabeleceu-se como uma das principais figuras da escola francesa de clarinete, apresentando-se em concertos e masterclasses um pouco por todo o mundo. Exerce a função de docente no CRR de Paris e no College Music de Osaka (Japão). Pertence ao reconhecido agrupamento *Les Bon Béc's*.

As entrevistas permitiram-me recolher informações mais aprofundadas quer sobre a vida de Carlos Guastavino, quer sobre a sua obra. Foi ainda possível abordar algumas questões interpretativas com os dois clarinetistas, as quais serão descritas ao longo desta secção. As entrevistas foram integralmente transcritas e podem ser consultadas no Anexo I.

Originalmente, as peças compostas para clarinete e piano pelo compositor Carlos Guastavino são *Tonada y Cueca* (1965) e *Sonata para clarinete y piano* (1971), tendo tido como dedicatário, como referido anteriormente, o clarinetista argentino Luis Rossi o qual viria desta forma a assumir um papel extremamente relevante.

Rossi mencionou a sua grande admiração por Guastavino, tendo o seu primeiro contacto com o compositor num recital de alunos no Conservatório Nacional de Música, em Buenos Aires. Com apenas 16 anos, interpretou nesse concerto a obra *Fantasiestücke, Op.73 (1849)* de Robert Schumann. Guastavino assistiu ao concerto e felicitou-o. Rossi fez-lhe uma proposta, insistindo fortemente no gosto que tinha em ver escrita uma obra com bastante diálogo entre o clarinete e o piano, algo um pouco atrevido para um jovem na adolescência: *Imagine mi*

ingenuidade, própria de la edad, semejante pedido a un gran maestro como èl, quien ya era famoso. Um dia, Guastavino entregou-lhe o manuscrito da obra *Tonada y Cueca*. Tal feito foi considerado um milagre por Rossi [...] *el milagre ocurrió*. Este gesto foi de tal forma importante que Rossi ainda hoje guarda o manuscrito da peça, bem como as palavras que Guastavino lhe dedicou: *lo hice con bastante diálogo, como usted me pidió*.

Após assistir à estreia da peça *Tonada y Cueca*, Guastavino decidiu escrever outra obra para esta formação. Nas palavras de Rossi, *Pasado este concierto, le preguntè cual sería la próxima... Y me respondió muy seriamente: ... será una Sonata, pero no baseada en elementos folclóricos*". Estavam assim criados os alicerces para a criação da *Sonata para clarinete y piano*. (Entrevista a Luis Rossi, a 29 de Dezembro de 2017).

Posteriormente, Rossi encontrou-se com o compositor numa sala do conservatório de Buenos Aires e tocou a *Sonata para clarinete em Mib M, Op.120* (1894) de J. Brahms e a *Sonatina para clarinete e piano* (1936) de A. Szalowski. Segundo o relato de Rossi, Guastavino ouviu-o atentamente, fazendo as devidas anotações. Após um ano, convidou Rossi a deslocar-se a sua casa, com o intuito de lhe mostrar o primeiro andamento da Sonata. Enquanto tocava a parte de piano, cantava simultaneamente a melodia do clarinete. Entretanto, Rossi viajou para o Perú para assumir o lugar de clarinete principal na Orquestra Sinfónica Nacional, em Lima e foi aí que inesperadamente um dia recebeu um envelope que continha a seguinte mensagem: *Aquí va su sonata!!*. Uma vez que Rossi estava no Perú, a estreia da obra foi feita pelo clarinetista argentino Martin Tow, em 1969 (Panatteri, 2015).

Muitas composições de carácter nacionalista argentino apresentam referências à Argentina que nos títulos ou em pequenas anotações de carácter durante as obras. Alguns títulos contêm em si mesmos o género popular em que a obra se baseia, enquanto outros remetem para o país, paisagens e pessoas. Guastavino não foi exceção nas suas composições para clarinete e piano.

2. *Tonada y Cueca*

Escrita em 1965, *Tonada y Cueca* é uma obra que, quer ao nível da interpretação, quer ao nível da expressividade, pode apresentar algumas dificuldades para o intérprete. Porém, o nível técnico do instrumento não pressupõe uma execução muito complexa. Rossi comentou acerca desta obra que *está muy bien escrita y de manera muy precisa, de modo que un buen músico de otra cultura puede perfectamente entenderlas fácilmente*. Segundo Panatteri (2015), a simplicidade das melodias, bem como a sua delicadeza, é uma das características da peça.

2.1. *Tonada*

Rossi tinha pedido a Guastavino para lhe escrever uma obra em que predominasse o diálogo em abundância entre o clarinete e o piano e o compositor não o desapontou. Assim, neste andamento da *Tonada*, uma das características que sobressai é precisamente a passagem de melodias entre o clarinete e o piano, de maneira bastante subtil, originando uma sensação de “continuidade” na música, em que os cortes sonoros são praticamente inexistentes. Esta conexão entre as vozes ocorre quando um dos instrumentos toca uma nota no seio de uma passagem melódica, e esta é posteriormente continuada no mesmo registo pelo outro instrumento. Daqui advém a dificuldade auditiva em perceber algumas vezes este fenómeno.

Alguns exemplos são mostrados nas figuras 2 e 3 que se seguem:

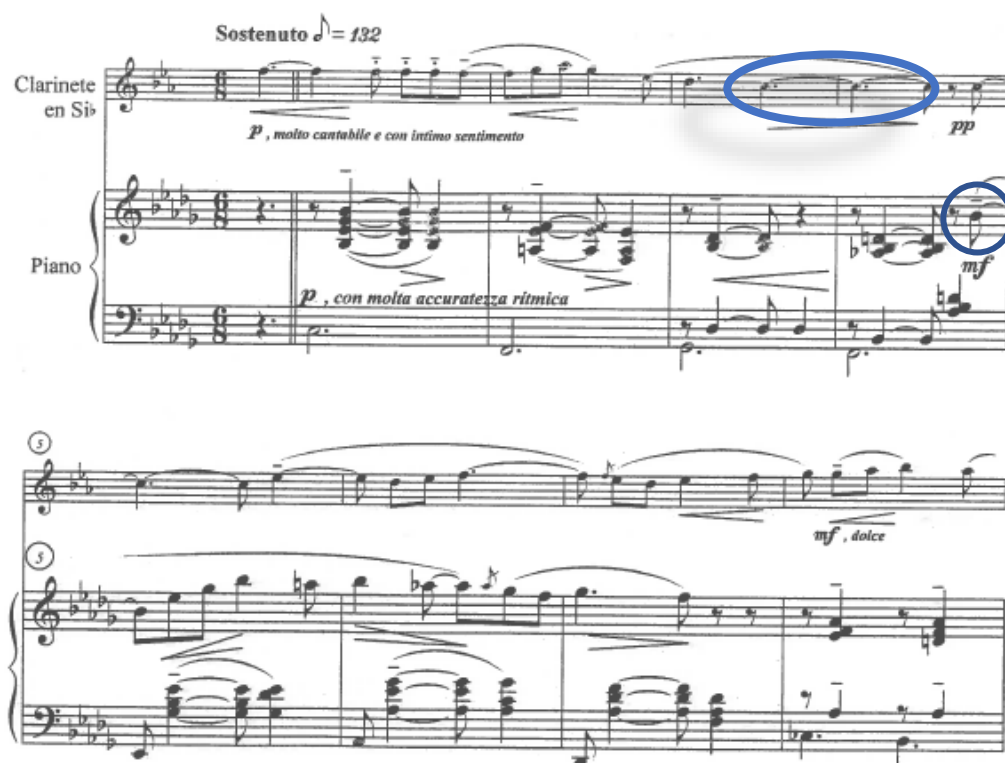


Figura 2 - Exemplos da conexão entre as vozes entre os compassos 1 e 8, destacando o fenómeno da continuidade melódica nos dois instrumentos. *Tonada*, Guastavino, Editorial Lagos, 1995, p.3.



Figura 3 - Exemplos da conexão entre as vozes, entre os compassos 13 e 16, destacando o fenómeno da continuidade melódica nos dois instrumentos. *Tonada*, Guastavino, Editorial Lagos, 1995, p.4.

Como podemos analisar, nestes dois exemplos está presente a ideia de continuidade de frase musical. No primeiro caso (compassos 4-5), o clarinete, após a conclusão do primeiro motivo melódico quando alcança a nota Dó, a sua melodia fica relegada para “segundo plano” coincidindo com a entrada do piano (exactamente no mesmo registo e com a mesma nota real), que realiza o motivo melódico seguinte. A mesma situação acontece entre os compassos 14 e 15, com a conclusão da nota Sol no clarinete, como ilustra a figura 3.

Segundo Aguilar (1991), se questionarmos uma pessoa argentina acerca dos géneros folclóricos que conhece, facilmente se elabora uma pequena lista, como por exemplo *Baguala*,

Zamba, Cueca, Bailecito, Chacarera, Carnavalito, Chamamé, Tonada, Vidalita, Chaya, Taquirari, Vidala, Tango ou Chamarrita. Segundo a autora, *Tonada* tem por base rítmica a sobreposição dos compassos 6/8 e 3/4, e apresenta fortes acentuações sobre a segunda colcheia e o último tempo do compasso ternário, como ilustrado na figura 4.

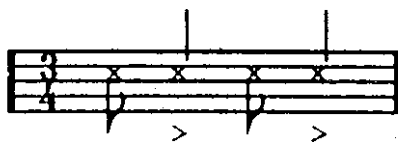


Figura 4 - Base rítmica da Tonada, evidenciando as acentuações sobre a segunda colcheia e o último tempo do compasso ternário. Adaptado de Aguilar (1991). *Folklore para armar*. p.30

Na figura 5, abaixo, estão indicadas acentuações do ritmo característico da Tonada, juntamente com a apresentação do tema da obra de Guastavino, situado na parte do clarinete.

Figura 5 - Exemplo das acentuações do ritmo característico da Tonada, nos compassos 1 a 8. *Tonada*, Guastavino, Editorial Lagos, 1995, p.3.

Como podemos observar, enquanto o clarinete realiza o primeiro movimento melódico, o piano executa um acompanhamento com base no ritmo característico da *Tonada*. São

perfeitamente claras as acentuações sobre a segunda colcheia de cada tempo, uma vez que estamos num compasso 6/8. Se se sucedesse uma sobreposição para um compasso de divisão binária 3/4, as acentuações seriam como Aguilar (1991) expõe no seu trabalho. Está assim evidente a base rítmica deste género folclórico, a qual se prolonga ao longo deste andamento da obra.

Na sua entrevista, Rossi explicou que este andamento foi adaptado de obra para piano solo intitulada *Mariana*. *Mariana* assume a forma de uma música melancólica e triste, tal como a *Tonada*. Rossi afirmou no seu contributo que conhece bem a composição original para piano e que [...] *su trabajo para la inserción del clarinete es perfecto*.

Esta obra pertence a um ciclo de nove composições, designada por *Las Presencias*. A quarta peça desta sequência de obras designa-se por *Mariana* e foi composta em 1961. Foi posteriormente gravada na versão para clarinete e piano por Luis Rossi no CD *Fantasia sul América* (1992) e por Florent Héau em *Carlos Guastavino: melodias argentinas* (2010).

2.2.Cueca

No final do século XVIII, os espanhóis de todas as classes sociais interpretavam um estilo musical designado por *Fandango* (dança realizada com duas pessoas de sexo oposto, com acompanhamento de castanholas). O *Fandango* chega assim às colónias espanholas estabelecidas na América do Sul, sendo rapidamente adoptado pela população. Em pouco tempo define-se como uma dança bastante popular entre ciganos, escravos e negros. A rica mistura dessas culturas transforma o *Fandango* em *Zamacueca*, mantendo o estilo de dança com duas pessoas, mas com ritmos e características diferentes, como a substituição das castanholas por panos. Certas regiões sul-americanas adoptaram três estilos musicais que provêm da *Zamacueca*: a *Zamba*, a *Cueca* e a *Malinera*. Segundo Stavans (2014), a *cueca* teve a sua origem na *zamacueca*, proveniente do Perú. Chegou ao Chile por volta de 1825 e neste país ainda hoje, de acordo com Rossi [...] *la cueca ès la danza nacional*. Posteriormente chegou às províncias argentinas de Cuyo.

Como referido anteriormente, fazem parte da região de Cuyo as províncias de *Mendoza*, *San Juan* e *San Luis*. Dada a proximidade com o território Chileno, nesta zona a *Cueca* apresenta algumas semelhanças com a *Cueca Chilena*, que é caracterizada como sendo *ligeira e dança-se de forma saltada* (Panatteri, 2015:25).

O website *Raza Folklorica* (www.razafolklorica.com), no sub-tópico *historia y origen de la cueca argentina* explica que a *Cueca* argentina (ou *Cuyana*) é caracterizada pela importante presença musical de instrumentos de corda e um dúo vocal. Relativamente à dança, é feita com um casal, sendo possível a apreciação de uma dança com passos livres em conjunto com um sapateado por parte do homem. O casal usa panos com os quais marcam círculos ou semicírculos no ar, sendo frequente ver certas coreografias específicas como a *calle*, onde ambos se movem lateralmente até se encontrarem a meio do caminho.

De acordo com Panatteri (2015), a *cueca* argentina é um poema cujo tema é relacionado com o amor e que é declamado na forma de dança. Ambos os elementos do casal possuem panos nas suas mãos direitas e vão fazendo as coreografias sempre com um olhar intenso. Através do jogo de movimentos dos panos os dançarinos enviam mensagens para o parceiro, fazendo aumentar o entretenimento amoroso de forma progressiva. A dança termina quando ambos se submetem ao amor, com os panos aproximados dos ombros dos seus parceiros, reproduzindo um abraço.

Das entrevistas a Luis Rossi e Florent Héau, pode depreender-se que a *Cueca* de Guastavino teve origem numa canção para soprano e piano intitulada *Mi Viña de Chapamay*. Chapamay é uma localidade e distrito argentino localizado na província de Mendoza (na região de Cuyo). O principal motor do desenvolvimento da economia desta região é a produção de vinhos.

O poema foi escrito por León Benarós (1915-2012), poeta e advogado argentino. De seguida apresenta-se o texto da canção original, um poema que foi amplamente cantado e gravado, como se pode ver nos exemplos de Agathe Martel no CD *Vai Azulão: Songs of Argentine and Brazil* (2010), Bernarda e Marcos Fink em *Canciones Argentinas* (2006) ou Désirée Halac no CD *Flores Argentinas - Canciones de Carlos Guastavino* (2008).

Mi Viña de Chapanay

*Con el alba me levanto
Porque debo cuidar la viña
Delicada como una niña
Es mi viña de Chapanay*

*En enero y en febrero
La hojarasca le voy quitando
Con fineza despampanando
A mi viña de Chapanay*

*Con el alba me levanto
Y no ceso de trabajar
Todo el año la estoy queriendo
A mi viña de Chapanay*

*Desde marzo lindamente
La cosecha ya conseguimos
Y me alegro con los racimos
De mi viña de Chapanay
Riego en mayo, podo en junio
Y en noviembre ya floreciendo
¡Qué bonita se está poniendo
Mi viñita de Chapanay!*

Tal como Rossi admitiu, a propósito de uma questão que se centrava na necessidade de um conhecimento prévio de acerca de Guastavino e da música argentina para uma interpretação mais próxima da perfeição das suas obras, um bom músico de outra cultura pode entendê-las perfeitamente mas para Rossi seria melhor se se conhecesse este tipo de música.

Considero ser de uma importância extrema o conhecimento do poema *Mi Viña de Chapanay* para uma melhor interpretação artística da *Cueca*. Conhecendo o significado do poema, com certeza será mais fácil apreender o carácter da música e do que representa. Com a leitura do texto de Benarós, é visível um clima de alegria, bastante dinâmico e com muita paixão. Para ajudar a criar este clima na execução da obra, o discurso musical deverá conter uma articulação curta, as amplitudes de dinâmicas bem evidentes e, claro, o fraseado com bastante direcção.

Tal como a *Tonada*, também a *Cueca* apresenta como base rítmica a sobreposição dos compassos 6/8 e 3/4. Segundo Aguilar (1991), a *Cueca* apresenta uma base rítmica idêntica à *Zamba* e tem o seu desenvolvimento através de uma pulsação metronómica mais rápida,

apresentando sons repetidos de semicolcheias (“*repiques*”), como podemos ver na figura seguinte, e posteriormente nos exemplos da obra.



Figura 6 - Base rítmica da Cueca, evidenciando as acentuações sobre a segunda colcheia e o último tempo do compasso ternário. Adaptado de Aguilar (1991). *Folklore para armar*. p.30.

Ao escrever o arranjo de *Mi Viña de Chapanay* para clarinete e piano, Guastavino apresentou algumas mudanças relativamente à obra original. A principal mudança prende-se com um reajustamento da tonalidade. Na peça original, a tonalidade era *Mi M* e Guastavino adaptou-a para *Fá M*, uma vez que a tonalidade original era algo complexa e incómoda para o clarinete (*Fá# M*) (Panatteri, 2015:29).

A *Cueca* começa com uma introdução em que o clarinete inicia sozinho um movimento rápido e rítmico. Segundo Rossi, de acordo com informações privilegiadas do próprio compositor, [...] *el comienzo de la Cueca trata de imitar un rasgido rítmico de la guitarra, antes de comenzar la danza [...]*. Cuitiño (2008) afirma mesmo que a imitação da guitarra é um dos recursos favoritos da faceta nacionalista de Guastavino. Na figura 7 pode apreciar-se este aspeto.

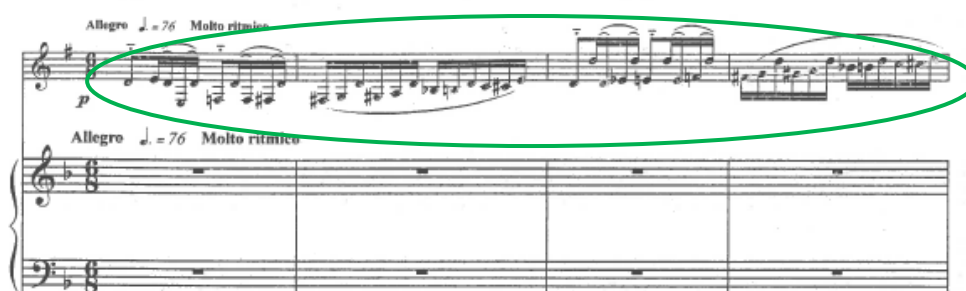


Figura 7 - Imitação da guitarra no início deste andamento, durante os compassos 1 a 4. *Cueca*, Guastavino, Editorial Lagos, 1995, p.7.

Como pode ser observado, existe uma alternância de movimentos rítmicos nos compassos 1 e 3, em justaposição aos compassos 2 e 4. Nos primeiros, está presente uma divisão ternária de cada tempo, enquanto nos restantes a divisão é binária. Porém, se continuarmos a

sentir uma divisão ternária nestes compassos, teremos uma sensação sincopada, fruto de uma pequena acentuação que ocorre a cada grupo de três semicolcheias, como se pode observar na figura 8.



Figura 8 - Exemplo da Sensação sincopada a cada grupo de 3 semicolcheias, nos compassos 2 e 4 (clarinete).
Cueca, Guastavino, Editorial Lagos, 1995, p.7.

Estes exemplos ocorrem mais algumas vezes, mais precisamente nos compassos 12, 15 e 27, e têm a particularidade de o ritmo do piano denunciar essa mesma alternância rítmica, mudando de nota a cada 3 semicolcheias, como se pode ver na figura 9.



Figura 9 - Exemplo da sensação sincopada, no compasso 15, em cada grupo de 3 semicolcheias no clarinete, bem como o ritmo do acompanhamento do piano, que denuncia esse mesmo efeito.
Cueca, Guastavino, Editorial Lagos, 1995, p.8.

Segundo Panatteri (2015), tal como na *Tonada*, Guastavino volta a usar na *Cueca* alguns momentos de transferência melódica de uma voz para a outra, criando a sensação de fluidez que tanto caracteriza a sua música. Ao tocar a *Cueca*, é visível o carácter festivo e rítmico, o qual imprime uma clara sensação de alegria e de energia.

3. *Sonata para Clarinete y Piano*

O clarinetista argentino Luis Rossi foi também dedicatário da *Sonata para clarinete y piano* (1971).

Após Guastavino ter ficado encantado com o recital onde Luis Rossi estreou a obra *Tonada y Cueca*, o compositor quis investir numa nova escrita para clarinete e piano, não tão concentrada em elementos de música folclórica. Segundo Rossi *La sonata és totalmente internacional [...]*, o que possivelmente explica o impacto que teve no panorama musical internacional, para o qual também certamente terão contribuído as interpretações de Rossi e do clarinetista Martin Tow, que estreou a obra.

Martin Tow estreou a obra no auditório da Rádio Municipal de Buenos Aires, em 1969. Tanto Rossi com Tow colaboraram diretamente com Guastavino no desenvolvimento da *Sonata*. A primeira vez que a obra foi tocada na Europa foi num congresso internacional de clarinete em Paris, decorria o ano de 1982. Rossi fez a sua estreia no continente americano no estado do Arizona, em 1991.

Para Rossi, esta obra deverá ser interpretada de forma não muito rígida, uma vez que [...] *Guastavino era un total romântico y entendia el clarinete como un instrumento cantante* (entrevista a 29 de Dezembro/2017).

A sonata é composta por três andamentos:

1. *Allegro Deciso*
2. *Andante*
3. *Rondo. Allegro spiritoso*

Na seção seguinte serão descritos os 3 andamentos.

3.1. *1º andamento: Allegro deciso*

De acordo com Taborda (2010), os primeiros aspetos a ter em conta para este andamento são o tempo e o carácter. A relação entre estes dois conceitos é visível no título do andamento *Allegro deciso*, ou seja, decidido, com o primeiro motivo rítmico e melódico apresentado pelo piano, o qual será repetido logo após pelo clarinete. Esta célula introdutória, que se visualiza na figura 13, apesar de ser tocada com uma dinâmica *forte* e acentuada, deve preservar sempre o carácter lírico, mantendo a ideia de fluidez e continuidade que tanto caracterizam Guastavino.

Segundo o mesmo autor, algumas questões de interpretação em certos detalhes desta obra deverão ser especialmente considerados. Por exemplo, as acentuações devem ser realizadas com inflexões de ar e não com uma articulação dura da língua; em termos de balanço na junção dos dois instrumentos, deve ser dada mais importância ao tema rítmico-melódico apresentado anteriormente e, sempre que existem movimentos de colcheias, estes devem ser mantidos em segundo plano, como acompanhamento. O tempo não deverá ser exageradamente rápido, mas sim confortável, favorável a tirar partido destas *nuances*, um tempo que principalmente permita obter um controle sobre a articulação.

Para Panatteri (2015), as acentuações que surgem têm por objectivo uma imitação do som repercutido do bombo, como se ilustra na figura 10.



Figura 10 - Exemplo da célula introdutória do 1º Andamento, entre os compassos 1 e 11, destacando as acentuações em ambos os instrumentos.

Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.3.

De acordo com Taborda (2010), além de todos os elementos folclóricos provenientes do folclore e das danças tradicionais sul-americanas já referidas, encontra-se aqui também um outro elemento: a polirritmia 2:3 (figura 11).



Figura 11 - Polirritmia 2:3 entre ambas as vozes, durante os compassos 45 a 48.
Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.4.

Como se pode constatar na figura 11, o clarinete interpreta uma melodia escrita em ritmo binário (duína), no compasso 45, e a mão esquerda do piano acompanha em grupos de 3 colcheias sobre cada pulsação, um jogo rítmico bastante frequente ao longo deste andamento (ver figura 13).

O tema principal surge no compasso 35, e apresenta frases melódicas bem direcionadas, com bastante delicadeza e com a presença de alguns ritmos irregulares, como a polirritmia acima referida e o uso de hemíolas, bastante usuais na música folclórica argentina entre a voz principal e o acompanhamento (figura 12).



Figura 12 - No compasso 35, dá-se início ao tema principal deste 1º andamento e, no final do compasso 44, é necessário redobrar a atenção para a última colcheia do clarinete.
Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.4.

De acordo com Taborda (2010), o rigor rítmico é de extrema importância, uma vez que em certos casos existe uma tendência a adulterar um pouco o que está escrito. Na anacruse para o compasso 45, como representado na figura 15, o clarinete apresenta movimento na última colcheia do compasso 44, e a não existência de um forte rigor rítmico facilmente levaria a que esta nota singular fosse executada com o mesmo ritmo das duínas que se seguem no compasso seguinte. O uso da característica da polirritmia é assim bem evidente ao longo deste andamento e o autor sugere que os intérpretes deverão fazer a escolha de um tempo metronómico que permita que o discurso musical flua de forma natural, sendo por isso extremamente crucial a estabilidade (figura 13).



Figura 13 - Alguns exemplos do uso da Polirritmia 2:3 ao longo do 1º andamento da Sonata.
Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, pp.5, 7 e 8.

A partir do compasso 100 (figura 14), tem início a secção intermédia, ou desenvolvimento, deste *Allegro deciso*. O clarinete, com a sua escrita de colcheias agrupadas de forma distinta no compasso, origina uma mudança de acentuação. Esta mudança de acentuação é recorrente nas danças latino-americanas como na *Cueca* chilena, o *bambuco* colombiano ou o *palo* cubano (Taborda, 2010).

Por contraste, a mão esquerda do piano introduz um novo tema melódico, acompanhado por uma mudança de carácter (*dolce, cantabile*).



Figura 14 - Mudança de acentuação na escrita do clarinete, a partir do compasso 101 até ao 105.
Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.5.

Como podemos constatar, apesar da *Sonata* ser uma obra mais camerística e com recurso a melodias bastante líricas e fluídas, os elementos folclóricos ou que remetem para eles estão constantemente presentes ao longo da sua obra.

3.2. 2º andamento: *Andante*

Este andamento da *Sonata* destaca um dos maiores recursos composicionais de Guastavino, que é a melodia. Como já referido anteriormente, grande parte das obras do compositor baseiam-se em canções para voz e piano.

Através do carácter melódico, *dolce*, *cantabile* e *sereno*, torna-se assim mais fácil reunir um consenso interpretativo para a execução deste andamento, como se o clarinete cantasse.

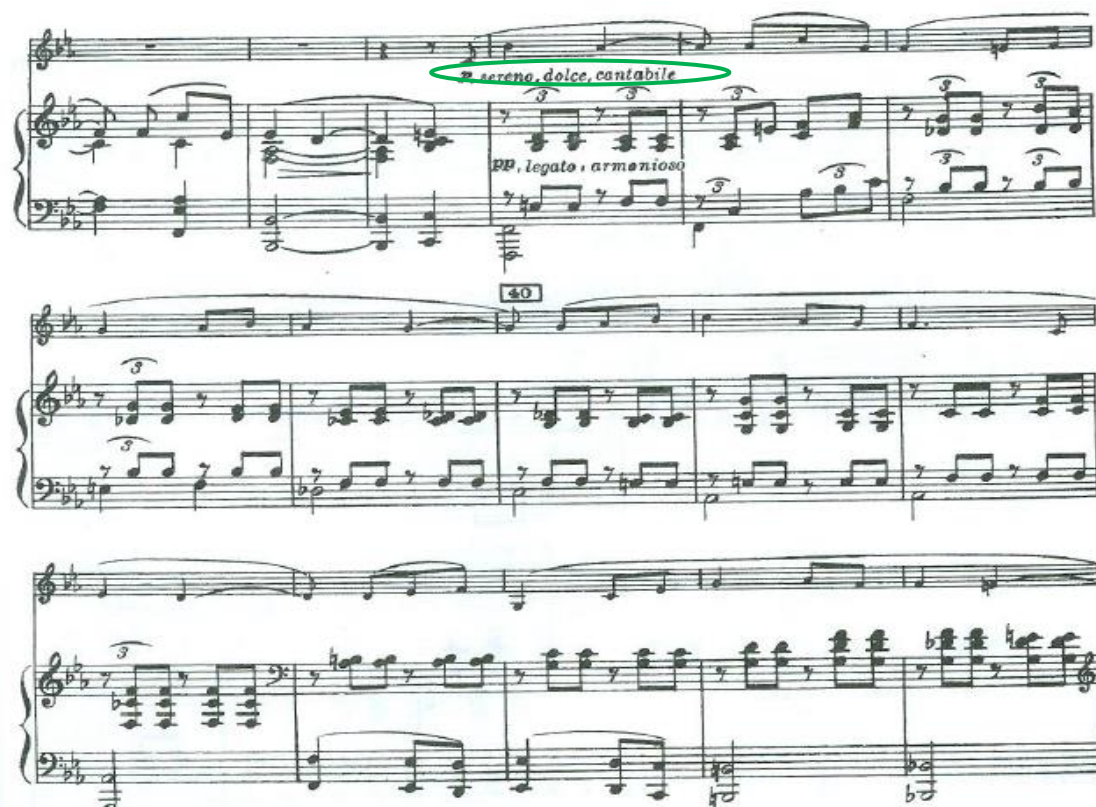


Figura 15 - Início do tema melódico do 2º andamento, em anacruse para o compasso 35.
Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.13.

De acordo com Taborda (2010), esta seção da obra é apresentada na forma de *lied* destacando assim não só o grande interesse pela música vocal, mas também a influência do romantismo Europeu na música de Guastavino.

De acordo com Taborda (2010), o mais correto será afirmar que este clima de improvisação, sem muito rigor, aliado ao andamento e dinâmica iniciais, forma então uma atmosfera serena e quase livre, permitindo ao clarinetista usufruir da sua sensibilidade e criatividade.

Como podemos observar na figura acima, na parte do clarinete existe uma nota (Sol) a partir do qual se revela um arpejo descendente que é concluído novamente na nota inicial. A primeira vez que ocorre este acontecimento, o movimento surge em modo Maior; na segunda, em modo menor e na terceira vez apresenta um carácter modulante, em que a frase apresenta o seu desenvolvimento, gerando tensão devido às distintas implicações harmónicas. Os movimentos melódicos são amplamente estendidos até ao aparecimento da nota inicial, mas neste caso duas oitavas abaixo (compasso 25). Nesta introdução o piano acompanha simplesmente a melodia em forma de improvisação do clarinete.

A principal dificuldade presente a nível interpretativo deste andamento será o foco da condução sonora e a imitação da voz, com o clarinete.

Na parte central deste andamento (figura 17), com a colocação de um ritmo mais preciso (*sereno, dolce, cantabile*), penso que as duas primeiras notas devem possuir uma sensibilidade especial, dando o maior espaço possível a este intervalo, sem precipitação, de forma enfatizar com uma maior expressividade esta secção melódica que se inicia em anacruse. Cada um destes novos motivos vai aumentando progressivamente de destaque, simultaneamente com a dinâmica, acompanhando a melodia até ser alcançado um registo mais agudo.

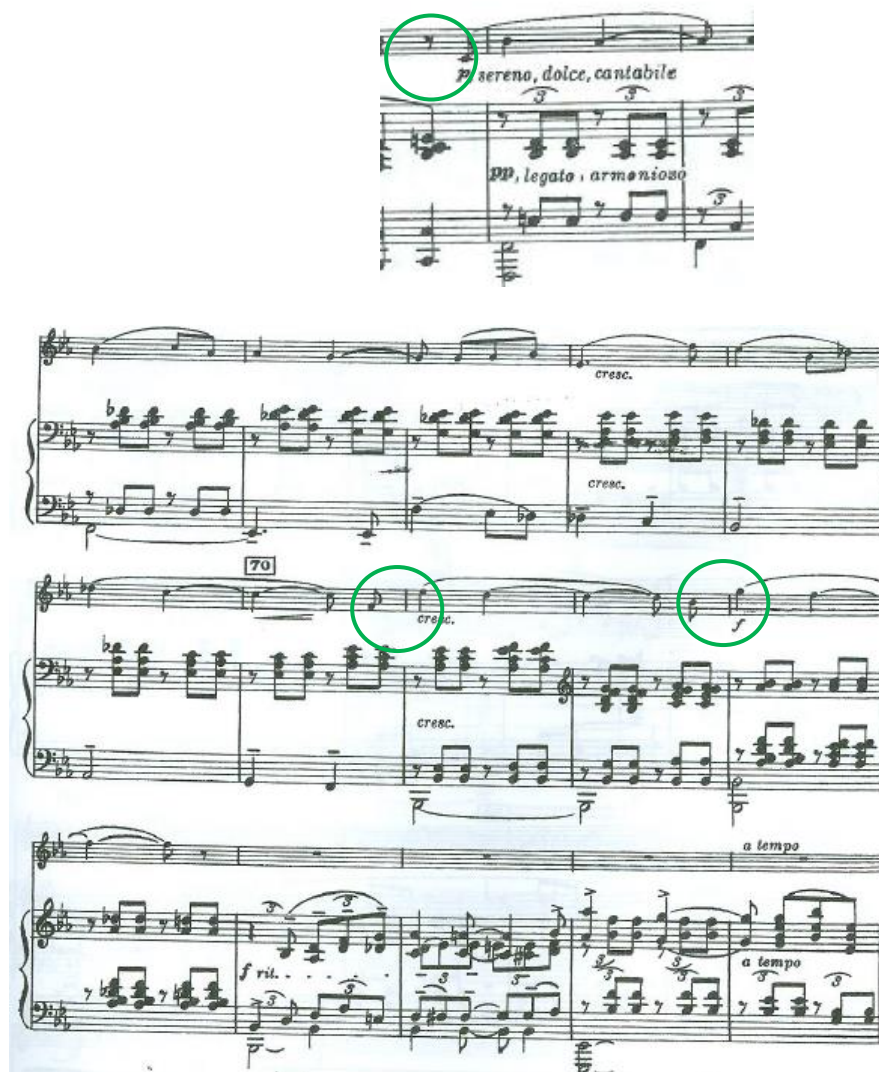


Figura 17 - Anacruse do novo motivo melódico, que vai gradualmente subindo no registro.
Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, pp 13-14.

Acerca deste andamento, Panateri (2015) aponta uma curiosidade. O clarinetista que estreou a obra, Martin Tow, relatou-lhe que, quando Guastavino estava a compôr este andamento em sua casa, tinha no seu quarto uma grande imagem de Sergei Rachmaninoff (1873-1943). Juntos ouviram o terceiro andamento da sua Segunda Sinfonia. Guastavino confessou a profunda admiração que tinha pela música do compositor russo. Talvez, por esta razão, Panatteri afirma que na direcção e fluidez das grandes frases melódicas é possível encontrar uma semelhança entre o segundo andamento desta sonata e o solo de clarinete no terceiro andamento da obra de Rachmaninoff.

3.3. 3º andamento: Rondo. Allegro spiritoso

Este andamento apresenta um desafio para o clarinetista ao nível de execução técnica. Tal como já mencionado nos outros trabalhos de Guastavino, também nesta seção da obra o tempo e o carácter assumem rigor e importância, levando Panatteri (2015) a afirmar que o intérprete não a execute [...] *mais rápido do que o tempo sugerido pelo compositor, pois não se trata de uma peça virtuosística* [...] (p.47). Torna-se assim crucial não deturpar a interpretação e manter o rigor ao nível da pulsação, pois de outra forma poderíamos imprimir um sentido completamente diferente à obra.

À semelhança dos andamentos anteriores, também neste andamento estão presentes características que remetem para a origem de algumas danças de origem popular. Taborda (2010:50) ressalta que *el ritornello construido sobre una escala ornamentada con diferentes bordados y apoyaturas rápidas, nos hace recordar la influencia de las danzas españolas que llegaron a América durante la conquista*.

Relativamente ao leque de dinâmicas ser abrangido desde *piano* a *forte*, muitas vezes estas estão escritas no registo agudo do clarinete, enquanto o piano toca num registo mais grave. Assim não será de todo aconselhável, na minha opinião, forçar a sonoridade no registo mencionado do clarinete, evitando assim oscilações de afinação e mantendo discurso musical coerente. Considero ser fundamental a manutenção de um som com carácter *dolce*, a fim de evitar uma certa agressividade no discurso.

Neste andamento é frequente observar na parte do clarinete o uso de *appoggiaturas*, juntamente com trechos de difícil execução técnica. Estas novas células rítmicas apresentam o ritmo de semicolcheias. Para uma melhor interpretação deste novo motivo no discurso musical, de acordo com a opinião baseada em aulas particulares com o clarinetista francês que gravou esta obra, Florent Hèau, as *appoggiaturas* devem ser interpretadas como parte integrante das semicolcheias e não destacadas como se tratassem de um momento musical bastante importante. Sou da opinião que não devem ser executadas de uma forma mais acentuada ou com um uso de uma dinâmica superior. Podemos ver o exemplo da figura 18, que representa o início do andamento.



Figura 18 - Exemplos de appoggiaturas de um som, na parte inicial do III andamento, entre os compassos 5 e 13.
Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.17.

Existem alguns casos no uso destas *appoggiaturas* de dois sons em que a nível técnico as passagens ficam um pouco complexas, sendo necessário encontrar dedilhações que favoreçam este desenho rítmico, com a finalidade de soar com a maior naturalidade possível, como se pode ver na figura 19.



Figura 19 - Exemplos de appoggiaturas de 2 sons, nos compassos 16, 67, 68 e 69.
Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, pp.17-18.

Neste andamento surge um momento que remete para a dança *milonga*. A *milonga* é caracterizada por uma estrutura rítmica baseada em compassos simples (com divisão binária), com acentos intermédios tal como ilustrado na figura abaixo.

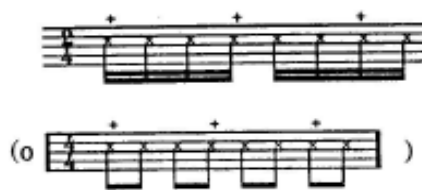


Figura 20 - Base rítmica da Milonga, evidenciando as acentuações 3+3+2. Adaptado de Aguilar (1991). *Folklore para armar*. p.33.

Como podemos observar na figura 21, entre os compassos 94 e 97 surge uma passagem rítmica descendente que remete para o ritmo acima mencionado, na qual é possível observar claramente os acentos intermédios na primeira, quarta e sexta semicolcheia, sendo possível agrupar estes acentos num ritmo composto por 3 semicolcheias, 3 semicolcheias e 2 semicolcheias. Temos então num compasso binário um ritmo em que se privilegiam as acentuações 3+3+2.

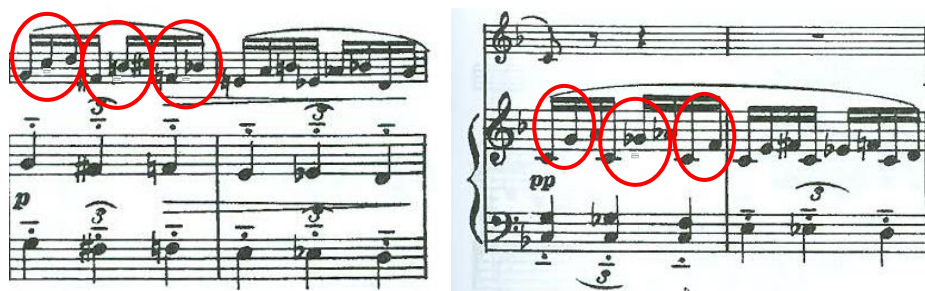


Figura 21 - Exemplo da Milonga ilustrada neste andamento, destacando a sua presença em ambos os instrumentos. *Sonata para clarinete y piano*, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.19

Numa seção intermédia deste andamento, entre os compassos 120 e 199, estamos perante um novo material daquele até então apresentado. O ritmo preciso, a articulação definida e o carácter vivo e de dança, dão lugar a uma nova melodia introduzida pelo clarinete (*dolce cantabile*) que nos faz lembrar o primeiro e o segundo andamento da Sonata (figura 25). Aqui, voltamos a encontrar os exemplos da polirritmia 2:3 e as grandes frases melódicas com carácter muito expressivo. Taborda (2010) sugere por isso que esta secção seja tocada com um andamento mais lento. No entanto e de acordo com o autor, apesar da velocidade metronómica mais reduzida, a música deve fluir e preservar a continuidade que Guastavino tanto apreciava.



Figura 22 - Introdução de um novo motivo melódico do 3º andamento da Sonata, que se inicia no compasso 123.
Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.20.

Após esta secção intermédia, o carácter rítmico e vigoroso do início volta a surgir no compasso 199 até ao final do andamento, como podemos ver na figura 23.

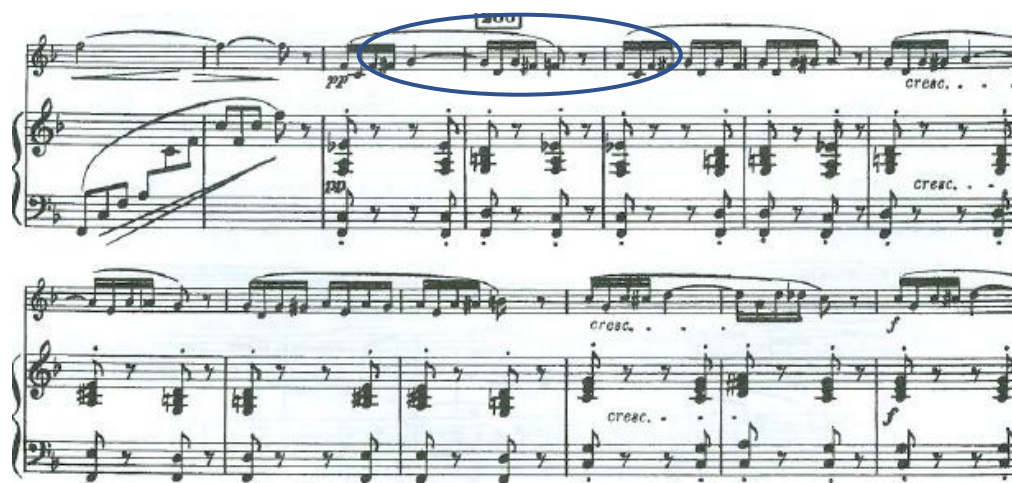


Figura 23 - Em contraste com a última secção apresentada na figura 22, surge um novo carácter rítmico, no compasso 199.
Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.22.

De acordo com Panatteri (2015), o último fragmento deste andamento deve ser tocado com um som bem consistente em que a direcção da frase musical seja a nota mais aguda (neste caso o Sol), sem nunca esquecer o cuidado da afinação, e de forma persistente e cada vez mais com uma maior intencionalidade, uma vez que estamos do compasso 253 ao 256 a tocar o mesmo trecho e é necessário fazer algo diferente, para não correr o risco da ocorrência de monotonia na frase musical (figura 24).

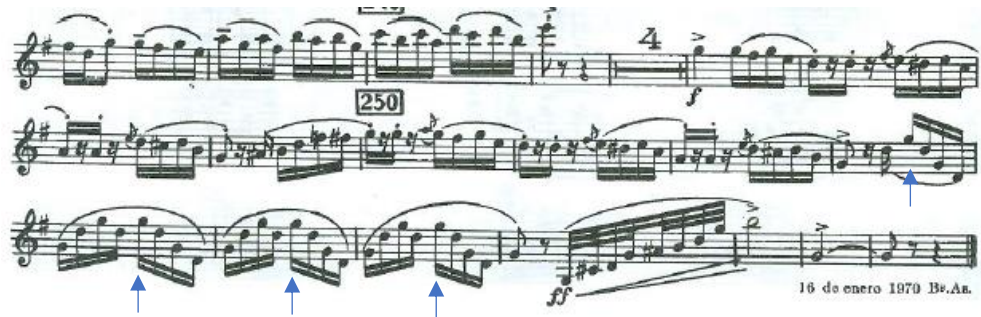


Figura 24 - Exemplo do último fragmento da obra, redobrando a atenção para a direcção da frase musical, com especial destaque para os compassos 253 a 256.
Sonata para clarinete y piano, Guastavino, Editorial Lagos, 1971, p.23.

4. Transcrições

4.1. Rosita Iglesias

Rosita Iglesias é uma peça que pertence a um ciclo de obras denominadas *Las Presencias*. Este conjunto é composto por nove obras, sendo que cinco são originais para piano solo. As restantes apresentam formações diversas.

Las Presencias remetem para figuras (reais ou imaginárias) que serviram de inspiração a Guastavino para as suas composições. De acordo com o compositor *alguns são originais e outros não são, mas a maioria são originais*. Através de viagens que fazia para realizar concertos, tinha contacto com muitas pessoas. *Yo fui a tocar a un Pueblo que se llama Colón [...] Ahí toqué en una asociación de conciertos, y la directora de la asociación se llamava Loduvina Praga de Gómez* (Entrevista a Guastavino, realizada por Goldfeld em 1995). Assim explica o compositor a origem do título da primeira obra desta sequência que se chama precisamente *Ludovina*, para piano solo.

Rosita Iglesias é a *Presencia* nº7. De acordo com o compositor, *Rosita Iglesias era profesora de violín del conservatório. Era una mujer encantadora, refinadísima, sempre vestida de seda, de muy bien gusto*. Era uma figura que inspirava Guastavino, e por essa razão, o compositor dedicou-lhe uma obra para violino e piano. No entanto, Iglesias nunca chegou a tocá-la, uma vez que [...] *ya era muy viejita y no podía tocar en violín* (Entrevista a Guastavino, realizada por Goldfeld em 1995).

A obra *Rosita Iglesias* teve como estreante o clarinetista Luis Rossi, à semelhança da *Tonada* y Cueca. Em resposta ao questionário desenhado para o efeito deste estudo, Rossi afirma que:

Rosita Iglesias era la profesora de violín del Conservatorio. Guastavino la inmortalizó con esa hermosa pieza. El dedicaba obras con nombre o como este caso nombre y apellido a las personas por quienes sentía afecto, algo así como pintarles un retrato, supongo. Yo hablé muchas veces con Rosita Iglesias y en efecto era encantadora. Después de haber ya gravado las dos obras que me dedicó, un día lo visité en su departamento de la calle 3 de Febrero, y me comento que había recibido un CD desde Suiza, incluyendo Rosita Iglesias. Lo escuchamos juntos y me cautivó la inspiración melódica de esta pieza. Le pregunté si podría tocarla en

el clarinete y me dijo... Tiene que probar. Entonces busqué una transcripción para viola realizada por mi amigo Tomás Tichauer y con esas referencias comencé a experimentar una versión para clarinete y piano. En tanto, Guastavino enfermó y falleció, de modo que nunca que nunca logré mostrársela [...] (Entrevista a Luis Rossi, realizada no dia 29 de Dezembro de 2017).

Também através da entrevista a Florent Héau, foi possível obter algumas noções interpretativas desta transcrição. Héau apresenta um CD intitulado *Carlos Guastavino: Melodias Argentinas* (2010) que inclui precisamente todas as obras que irão ser interpretadas neste recital. A respeito de *Rosita Iglesias*, Héau afirmou que prefere tocar a obra em clarinete em Lá, uma vez que considera que a sonoridade penetrante, doce e escura deste instrumento é mais apropriada para este estilo de música. Em relação ao andamento, Héau refere que prefere uma interpretação com uma pulsação metronómica mais rápida, uma vez que considera que sem o uso de *vibrato* no clarinete (muito menor que no violino), a frase e o tempo não poderão ser os mesmos. Defende por isso ser necessária adaptar a nossa forma de tocar às possibilidades do instrumento, em virtude de esta obra ser uma transcrição.

4.2. *Se equivocó la Paloma*

Se equivocó la Paloma é uma canção inspirada num poema do espanhol Rafael Alberti (1902-1999). Alberti tornou-se comunista em 1931 e as suas crenças e actividades políticas foram muito importantes para a mudança da sua vida e dos seus trabalhos. De acordo com Kulp (2001), Alberti aliou-se ao lado Republicano durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), combatendo as forças Nacionalistas de Francisco Franco. Quando Franco assumiu o poder em 1939, Alberti iniciou uma vida no exílio, vivendo em França antes de se mudar para Buenos Aires, não regressando ao seu país até à morte de Franco, em 1975. Talvez por isso nos seus poemas predomina um sentimento de perda e nostalgia.

La Paloma

*Se equivocó la paloma,
se equivocaba.
Por ir al norte fue al sur,
creyó que el trigo era el agua.*

*Creyó que el mar era el cielo
que la noche la mañana.
Que las estrellas rocío,
que la calor la nevada.
Que tu falda era tu blusa,*

*que tu corazón su casa.
(Ella se durmió en la orilla,
Tú, en la cumbre de una rama.)*

Existem algumas possibilidades para a interpretação do significado deste poema. Uma possível interpretação será que a pomba, *la paloma*, significa o estado de espírito do autor, neste caso, “desorientado”, uma vez que vivia uma fase conturbada a nível pessoal que o exílio representava. Por um lado, a esperança e o sentido de oportunidade na sua nova vida na Argentina contrastavam com as sensações de nostalgia, perda e separação. Por outro lado, uma outra interpretação para este poema pode estar relacionada com uma pessoa apaixonada e simultaneamente confusa. Nos versos *Que tu falda era tu blusa/ que tu corazón su casa* é visível que o autor não falará apenas em natureza ou animais, mas que possivelmente estará a referir-se a uma mulher. No entanto, com este “surgimento” o autor fica desapontado, uma vez que o seu amor não foi correspondido (Kulp, 2001).

De acordo com Mansilla (2011), Guastavino gostou da objectividade com que Alberti organizou as suas ideias, bem como a musicalidade dos seus versos. O compositor fez o arranjo deste poema para piano e voz em 1941, e a sua estreia foi feita por Antonieta Silveyra de Lenhardson e o próprio Guastavino ao piano. O êxito de *Se equivocó la Paloma* foi de tal ordem que chegou a ser gravada e interpretada pelos cantores Teresa Berganza, José Carreras, Juan Serrat ou José Cura, entre outros.

4.3. Pueblito, mi pueblo

Escrito em 1941 e publicado um ano após – *Pueblito, mi pueblo* – é uma das canções com mais sucesso de Guastavino e talvez, o melhor exemplo das suas composições, as quais

remetem para o sentimento de nostalgia. A própria indicação de carácter refere *Andante nostálgico* (Kulp, 2001).

Pueblito, mi Pueblo é um poema escrito por Francisco Silva (1915-1992). Este mantinha uma relação muito próxima de Guastavino, tendo escrito outros poemas que deram origem a canções adaptadas pelo compositor, tais como como *La Siesta* (1942), *Paisaje* (1947) ou *Canción de Navidad* (1953).

Pueblito, mi pueblo

*Pueblito, mi pueblo.
Extraño tus tardes.
Querido pueblito
No puedo olvidarte.*

*¡Cuánta nostalgia ceñida
Tengo en el alma esta tarde!
¡Ay! Si pudiera otra vez,
Bajo tus sauces soñar,
Viendo las nubes que pasan.*

*¡Ah! Y cuando el sol ya se va,
Sentir la brisa al pasar
Fragante por los azahares.
Pueblito, mi pueblo.
Extraño tus tardes.
Querido pueblito
No puedo olvidarte.
Querido pueblito
No puedo olvidarte.*

Embora nascido na Argentina, não é de todo possível afirmar com total convicção que Silva se estaria a referir a alguma cidade argentina em *Pueblito, mi pueblo*. Apesar de ser um aspecto que poderá ser considerado irrelevante, Kulp (2001) refere que esta ambiguidade foi pensada pelo autor. Ao não especificar a que cidade e povo se referia, Silva deixa assim espaço para uma introspecção mais pessoal e profunda por parte dos seus leitores.

Kulp (2001) defende que cada pessoa que cantar ou ouvir a canção terá a sua própria cidade, e o que realmente é importante será o sentimento de nostalgia, válido para qualquer indivíduo. Poderemos supor que para Guastavino, a cidade seria possivelmente Santa Fé.

Conclusão

O interesse pela música de Guastavino permitiu-me adquirir um conhecimento de outra cultura que até então não possuía. Esta descoberta acabou por ser sem dúvida uma mais-valia deste trabalho, estando em linha com o argumento de Costa (2011), de que [...] *o conhecimento/estudo de outras linguagens desperta-nos para aspectos que normalmente não nos captam a atenção, e que por isso não constituem elementos fundamentais do nosso vocabulário* [...] (p. 54). Com uma informação mais pormenorizada sobre a biografia e o estilo composicional de Guastavino (complementado com a análise das entrevistas), foi possível estabelecer uma relação com a música nacionalista Argentina. Géneros folclóricos como a *tonada*, a *cueca*, o *gato* ou a *milonga*, ficaram assim a fazer parte do meu enriquecimento enquanto intérprete desta nova cultura.

As cinco obras apresentadas neste recital estão unidas pela influência da música folclórica argentina. Da análise de *Tonada y Cueca* sobressai a acentuação que recai sobre a 2ª e a 5ª colcheia do compasso 6/8, ou de forma simplificada, a segunda colcheia de cada tempo. No caso da *Cueca*, evidencia-se a imitação dos arpejos da guitarra (rasgado rítmico) e a utilização de uma articulação clara e concisa. Na *Sonata para Clarinete y Piano*, ressalta-se o carácter contrastante dentro dos andamentos e entre eles. No primeiro andamento, a célula introdutória do clarinete e do piano é semelhante e com carácter rítmico acentuado, enquanto na secção intermédia este carácter rítmico é convertido num carácter lírico. No segundo andamento inclui-se uma improvisação um pouco livre para o intérprete e de um intenso carácter expressivo. No terceiro andamento retoma-se o carácter vivo, surgindo questões técnicas como *appoggiaturas* (de 1 e 2 sons). Este andamento final tem uma secção intermédia que faz lembrar a parte *dolce* ou lírica do primeiro andamento e depois termina com o seu carácter vivo, triunfante.

As obras no seu conjunto revelam uma forte unidade e coerência, tal como referido por Costa (2011). Esta coerência prende-se com o facto de a música de Carlos Guastavino apresentar, em todas elas, características da música folclórica argentina que usou num estilo romântico, não tão contemporâneo do seu tempo, como por exemplo haviam feito Ginastera ou Piazzola. Esta característica, simultaneamente nacionalista e romântica, permite que a sonoridade do seu repertório seja facilmente identificada.

O presente projecto apresenta algumas limitações. A realização de apenas duas entrevistas, apesar de muito gratificantes, fez com que a informação fosse um pouco escassa.

Possivelmente deveria ter sido realizada um maior número de entrevistas a clarinetistas argentinos, mas, nem sempre foi fácil encontrar disponibilidade da minha parte ou da dos intérpretes. No entanto, o facto de Florent Héau e de Luis Rossi serem intérpretes com grande experiência e conhecimento na interpretação da obra de Guastavino, no caso deste último, de ter sido dedicatário da *Tonada y Cueca* tornou os seus testemunhos muito enriquecedores para a construção do projecto artístico.

Outro aspecto que poderia ter sido alvo de maior aprofundamento foi o da definição da identidade cultural e musical da Argentina. Todavia, a preocupação principal do presente projecto artístico foi a de apreender de forma mais detalhada aspectos composicionais de Guastavino. Sem dúvida que num trabalho futuro seria interessante aprofundar também os aspectos identitários quer da cultura quer da música Argentina.

Seria também interessante em futuros estudos realizar pesquisas que se foquem num leque mais abrangente de obras de Guastavino, como por exemplo as suas canções, tentando desvendar a razão pela qual Florent Hèau o apelidou de *Schubert das Pampas*.

No entanto, espera-se com este trabalho ter contribuído para um melhor conhecimento da escrita de Guastavino, facultando simultaneamente aos clarinetistas recursos/ferramentas para uma interpretação mais informada das suas obras.

Bibliografia

- Aguilar, M. d. (1991). *Folklore para armar*. Buenos Aires.
- Costa, J. (2011). O Jazz e a Música do Mediterrâneo: Modos e ritmos de influência Árabe num contexto de escrita para *Large Ensemble*. Dissertação de Mestrado. Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo: Porto
- Cuitiño, J. R. (2008). Carlos Guastavino y su lenguaje en la guitarra: Análisis desde la perspectiva de Leonard Meyer. *Huellas*, 174-184.
- Goldfeld, G. (1995). *Carlos Guastavino: Síntesis de los Lenguajes*. Trabalho não publicado realizado para a Cátedra de Teoría de las Prácticas Artísticas. Universidad Nacional de La Plata: Argentina.
- Kulp, B. J. (2001). *Carlos Guastavino: A study of his songs and musical aesthetics*. University of Texas: Texas.
- Lanza, A., Lamounier, M. (2015). A América latina como destino dos imigrantes: Brasil e Argentina (1870 - 1930). *Brazilian Journal of Latin American Studies, Cadernos PROLAM/USP*, vol.14, no.26. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2015.102283>
- Mansilla, S. L. (2011). *La Obra Musical de Carlos Guastavino*. Gourmet Musical Ediciones: Buenos Aires.
- Ornaghi, M. A. (2011). A apropriação do folclore musical pela música erudita brasileira e argentina no séc. XX. *Atas do XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH - Associação Nacional dos Professores Universitários de História - São Paulo*: São Paulo.
- Ornaghi, M. A. (2013). *Nacionalismo e Música Erudita de vanguarda no Brasil e na Argentina: Camargo Guarnieri e Alberto Ginastera (1930-1960)*. UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho": São Paulo.
- Panatter, N. G. (2015). *A música para clarinete e piano de Carlos Guastavino*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte: Natal.
- Plesch, M. (1996). La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista argentina de musicología*, Vol. 1, pp. 57-68.
- Plesch, M. (1996). La obra para guitarra de Carlos Guastavino y el folklore musical argentino: problemas de interpretación. *La guitarra en la historia*, Vol. VII, pp. 13-38.
- Plesch, M. (2017). The Learned Style in Argentine Music: Topic Simultaneity and Rhetorics of Identity in the Work of Carlos Guastavino. *Revista Portuguesa de Musicologia*, new series 4/1, pp. 121-140. <http://rpm-ns.pt>
- Rosoli, G. (1992). *Un quadro Globale della diaspora italiana nelle Americhe*. Altreitalie: Turim.

- Stavans, I. (2014). *Latin Music: Musician, Genres and Themes*. Santa Barbara: California.
- Taborda, J. A. (2010). *Sonata para clarinete y piano de Carlos Guastavino: análisis y recomendaciones interpretativas*. Universidad EAFIT: Medellín.
- Veniard, J. M. (1986). *La Música Nacional Argentina*. Ministério de Educación y Justicia, Secretaria de Cultura, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega": Buenos Aires.
- Witt, P. (2008). *National Dance and Folk Elements in Argentine Cello Compositions*. Doctoral Theses, University of Tasmania: Tasmania.

Websites

- Buffet Crampon Paris. Retirado de <http://www.buffet-crampon.com/en/artist/florent-heau/>, acedido em 03/05/2018.
- Bumbablog: Lyrics of *Mi Viña de Champanay*. Retirado de <http://www.bumbablog.com/lyrics/?lyr=816242>, acedido em 25/01/2018
- Fundación Juan March: *La paloma*. Retirado de <https://www.march.es/musica/jovenes/poesia-en-musica/paloma.asp>, acedido em 18/03/2018.
- Fundación Konex. Retirado de <http://www.fundacionkonex.org/premios1989-musica-clasica>, acedido em 01/01/2018.
- Luis Rossi. Retirado de <https://www.luisrossi.com/the-maker.html>, acedido em 03/05/2018.
- Minuto Profético. Retirado de <http://minutoprofetico.blogspot.pt/2011/11/grandes-redes-de-lojas-fecharao-aos.html>, acedido em 11/01/2018.
- Musica. *Pueblito, mi Pueblo*. Retirado de <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2226816>, acedido em 20/03/2018.
- Raza Folklórica. Retirado de <http://razafolklorica.com/historia-y-origen-de-la-cueca-argentina/>, acedido em 19/01/2018.
- Teatro Colón. Retirado de <http://www.teatrocolon.org.ar/es/historia>, acedido em 31/12/2017.

Partituras

- Guastavino, C. (1971). *Sonata para clarinete y piano*. Editorial Lagos (1971): Buenos Aires.
- Guastavino, C. (1965). *Tonada y Cueca*. Editorial Lagos (1995): Buenos Aires.

Anexo I: Entrevistas

Anexo I: Entrevistas

Luis Rossi

(Resposta a 29 de Dezembro de 2017)

1. Como vê a música argentina para clarinete e piano no panorama clarinetístico mundial?

Cuando era un estudiante de clarinete en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires este repertorio era pobrísimo y los clarinetistas mayormente estaban interesados en Tocar Weber o Brahms.

2. Qual a sua opinião sobre a escrita para Clarinete e piano de Guastavino?

Fue a la edad de 16 años que el maestro Guastavino me escuchó en un concierto de alumnos, donde toqué las *Piezas Op.73* de R. Schumann. Entonces aproveché para pedirle una obra para clarinete y piano. No reaccionó en un primer momento, pero al reencontrarlo en Conservatorio volví a insistir, pidiéndole que fuera una obra con bastante diálogo entre el clarinete y piano. Imagine mi ingenuidad, propia de la edad, semejante pedido a un gran maestro como él, quien ya era famoso.

Pero el milagro ocurrió y un día me trajo el manuscrito (aún lo conservo) diciéndome: lo hice con bastante diálogo, como usted me pidió... En verdad fue un milagro que me tomara en cuenta... Al mes siguiente hicimos la primera audición en concierto público con el compositor en la audiencia. Pasado este concierto, le pregunté cuál sería la próxima... Y me respondió muy seriamente: ... será una Sonata, pero no basada en elementos folclóricos.

Entonces lo cité en una sala del Conservatorio y para darle ideas le toqué la *Sonata en Mi b* de Brahms y una *Sonatina* de Anthony Szalowski. Escuchó todo, agradeció y calladamente se retiró. Un año después, me citó en su casa para hacerme escuchar el primer movimiento, tocando el piano y cantando la parte del clarinete. En esa época estaba componiendo muchas otras obras en paralelo y de tanto en tanto me daba algunas noticias. Terminé el Conservatorio y viajé a Perú para asumir el puesto de Principal en la Orq Sinfónica Nacional de Lima. Entonces de pronto recibí un sobre con fotocopias. El mensaje era: aquí va su Sonata ¡!!

3. Pensa que para interpretar com perfeição as obras de Guastavino é necessário possuir um conhecimento prévio do compositor e da música argentina?

La Tonada y Cueca son danzas folclóricas de la zona de Cuyo en Argentina y de Chile también, donde la Cueca es la danza nacional. Obviamente es mejor si uno conoce esa música, pero está muy bien escrita y de manera muy precisa, de modo que un buen músico de otra cultura puede perfectamente entenderlas fácilmente. La Sonata és totalmente internacional.

4. Na sua opinião, são bem evidentes os aspectos nacionalistas e folclóricos na escrita de Guastavino?

En la Tonada y Cueca sí. La Tonada fue reelaborada de una obra de piano solo titulada Mariana. La Cueca fue tomada de una canción para soprano y piano titulada: Mi viña de Chapamay. Conozco los originales y su trabajo para la inserción del clarinete es perfecto.

5. Como era a sua relação com o compositor Carlos Guastavino?

Yo era un alumno joven de la catedra de clarinete. Guastavino era un compositor con obras publicadas en muchos países del mundo. Era una relación de gran respeto de mi parte. Por su lado, él era una persona especial, solo dedicado a enseñar y a componer. Solo una persona tan especial, tan inmersa en el mundo de la música pudo tomar en serio mis pedidos.

6. No seu contacto com o compositor, recebeu algum tipo de sugestões para interpretar as suas obras?

Me dijo que el comienzo de la Cueca trata de imitar el rasguido rítmico de la guitarra, antes de comenzar la danza. Por lo tanto, hay varias articulaciones sugeridas, y por sobre todo tiene que ser a tempo y rítmico desde el inicio.

7. Porque é que existe uma transcrição da obra *Rosita Iglesias* para clarinete e piano? O que pensa da adaptação da obra para esta formação?

Rosita Iglesias era la profesora de violín del Conservatorio. Guastavino la inmortalizó con esa hermosa pieza. El dedicaba obras con nombre o como este caso nombre y apellido a las personas por quienes sentía afecto, algo así como pintarles un retrato, supongo. Yo hablé muchas veces con Rosita Iglesias y en efecto era encantadora. Después de haber ya grabado las dos obras que me dedicó, un día lo visité en su departamento de la calle 3 de Febrero, y me comentó que había

recibido un CD desde Suiza, incluyendo Rosita Iglesias. Lo escuchamos juntos y me cautivó la inspiración melódica de esta pieza. Le pregunté si podría tocarla en el clarinete y me dijo.... Tiene que probar. Entonces busque una transcripción para viola realizada por mi amigo Tomàs Tichauer y con esas referencias comencé a experimentar una versión para clarinete y piano. En tanto, Guastavino enfermó y falleció, de modo que nunca logre mostrársela... Posteriormente la grabe en un primer CD en Argentina y luego en otro CD llamado LIVE IN BOSTON. Esta versión se puede bajar de Spotify, Amazon y otros portales similares.

8. Tem alguma sugestão de interpretação que ache útil fornecer para as obras *Rosita Iglesias, Tonada y Cueca e Sonata*?

Si, que no se toquen con rigidez, porque Guastavino era un total romántico y entendía el clarinete como un instrumento cantante.

Florent Hèau

(Resposta a 6 de Fevereiro de 2018)

- 1. How do you see Argentinian music to clarinet and piano in the clarinet world?**
- 2. What is your opinion about the writing type of Guastavino to clarinet and piano?**
- 3. In your opinion, is it clear the folklore and nationalist aspects in Guastavino's works?**
- 4. How was your relation with the composer?**
- 5. What do you think about the transcription of *Rosita Iglesias* to clarinet and piano?**
- 6. Do you have any suggestion or tip that you considerer interesting to provide for the interpretation of *Rosita Iglesias*, *Tonada y Cueca* and *Sonata*?**

Guastavino's music is more known by singers and pianists because of the repertory of beautiful songs. For myself, Guastavino's music was introduced to me by the Argentinian pianist Marcela Roggeri (the one I recorded the CD with). Also by the beautiful CD "Canciones Argentinas" by Bernarda Fink, in which I choose the melody I liked the most.

The style of composition sounds a bit old-fashioned. Using a romantic writing in the XXth century, is lagging with its time. But I like his music, because I can feel his sincerity. I especially like his songs and the choice of poetry. The music, melody and chords, is expressing beautifully the homesickness and solitude. Even without words, the music is still "speaking".

There are 3 main Argentinian composers in the XXth century: Ginastera, Guastavino and Piazzolla. Ginastera is using a folk material, in a modern language (like Bartok or Kodaly). Guastavino is using a folk material, in a romantic style (he was called the "Schubert of la pampa"). Piazzolla has renewed the tango music, in a more modern way than other tango writers. Piazzolla and Guastavino don't use the same kind of folk material: tango is a urban music specifically coming from Buenos Aires, while Guastavino is using melody or rhythm from the "gauchos", from the countryside "Pampa".

In this folklore, you can find different folk dance's rhythms, like: zamba, cueca, huella, malambo, tonada, milonga pampeana, valsecito criollo...

I had no chance to meet Guastavino, but I had 3 tours in Argentina.

It was a great opportunity to meet the Argentinian culture, which is strong and deep.

About the transcription of "Rosita Iglesias", I choose the A clarinet. Also for other songs. I think the deep, smooth and dark tone color of A clarinet is more appropriate for this romantic music.

Violinist use to play the piece slower than in my recording. In my idea, I think we need to adapt our playing to our instrument possibilities.

Without vibrato, I mean less than a violin, the phrasing and the tempo can't really be the same. Anyway, the clarinet sounds different than violin, but can be very beautiful and nostalgic.

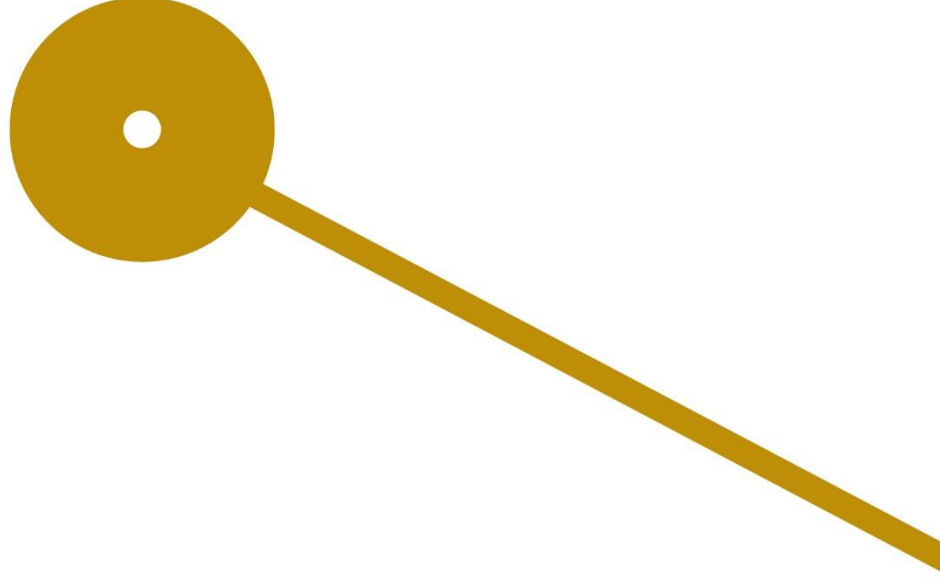
Generally, I consider that this music has to be played with a deep and sincere sentiment. That should be for all music, of course, but especially in this music, which could easily sound fake or cheap.

Also, I think it's important to try to penetrate the Argentinian spirit. Reading the poetry of the original songs is a good way for that.

Also notice that Cueca from "Tonada y cueca" is originally a song: "Mi viña de Chapanay".

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO**

P.PORTO



M

**MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS - CLARINETE**

Carlos Guastavino: obras seleccionadas para
clarinete e piano
Tiago Filipe Silva Bento